R. HEDICKE

Jacques Dubrœucq de Mons

TRADUIT DE L'ALLEMAND

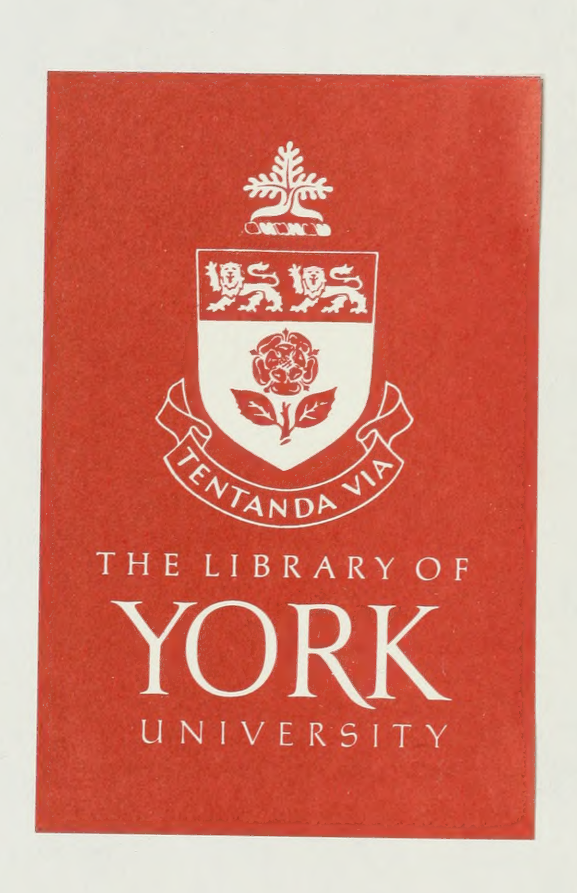
PAR

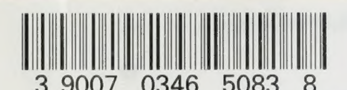
Emile DONY

Préface de M. Jules DESTRÉE



BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
1912


TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY


3 9007 0346 5083 8



R. HEDICKE

Jacques Dubrœucq de Mons

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

Emile DONY

PROFESSEUR A L'ATHÉNÉE ROYAL
VICE-PRÉSIDENT DU CERCLE ARCHÉOLOGIQUE DE MONS
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
ET DE LA SOCIÉTÉ DE LITTÉRATURE WALLONNE

Préface de M. Jules DESTRÉE



BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1911

MAISON DEQUESNE - MASQUILLIER
Imprimeur-Editeur, à Mons
SUCCESSEUR : LÉON DEQUESNE

PRÉFACE

Voici enfin le livre que nous attendions depuis longtemps. Il était humiliant, vraiment, que la mémoire de Jacques Dubrœucq, l'un des plus purs artistes que nous ayons eus, ne fût pas mieux honorée chez nous. Des érudits montois, soucieux des choses du passé, avaient depuis longtemps songé à réparer cette injustice, mais ils se sentirent si isolés dans un milieu indifférent qu'ils ne purent pas réaliser leurs louables projets. Il a fallu un étranger pour nous donner la leçon nécessaire ; c'est un savant allemand : M. Hedicke, qui nous a révélé le maître que ses compatriotes oublieux avaient méconnu.

Le livre de M. Hedicke fut publié, il y a quelques années, en Allemagne. Nous y retrouvons la minutieuse conscience, la méthode claire et scientifique, le souci d'une documentation raisonnée et complète, l'érudition avertie qui caractérisent si souvent les travaux des critiques allemands. L'ouvrage étant parfait, il ne restait plus qu'une chose à faire : le traduire. C'est à quoi M. Dony s'est appliqué avec bonheur, et il convient de l'en féliciter vivement.

Mais il reste néanmoins, de l'aventure, cette conclusion bizarre et douloureuse : que nous sommes — que nous avons été, tout au moins, — incapables de rendre par nous-mêmes, aux meilleurs d'entre nous, l'hommage qu'ils méritaient. Faut-il voir, dans cette abstention, dans cette timidité de nos écrivains d'art, le résultat de cette déprimante erreur de l'opinion courante, proclamant la grandeur exclusive de l'école flamande, au point de faire dédaigner et méconnaître les œuvres des artistes des provinces méridionales de la Belgique ? Peut-être bien. Chanter la gloire de Dubrœucq, c'était chanter dans le désert et personne n'était là pour entendre et écouter. Insuffisamment encouragés, ceux qui en eurent la velléité ne se sont point risqués à cette entreprise téméraire.

Les temps sont changés, heureusement. Les artistes wallons réapparaissent à la lumière. Successivement les expositions rétrospectives de Liége, de Charleroi et de Tournay ont attesté la splendeur et la variété des expressions esthétiques wallonnes. A Charleroi, Jacques Dubrœucq se voyait dédier toute une salle et l'attention était violemment appelée sur son œuvre. Quelque incomplète qu'en fût la présentation, elle surgissait comme une révélation inattendue, provoquant un long cri d'admiration. La sympathie que le vieux maître avait excitée chez quelques rares connaisseurs gagnait la foule; aux visiteurs de notre pays, aux Wallons, aux Montois eux-mêmes, Dubrœucq se montrait en sa réalité comme l'une de nos plus nobles gloires, et la curiosité publique s'éveillait au milieu d'un unanime concert de louanges.

Pour répondre à cette curiosité, le livre de MM. Hedicke et Dony arrive à son heure. Il répond, sinon à toutes les questions, du moins à la plupart de celles que notre esprit se posait. Il nous apporte tous les renseignements que les plus scrupuleuses recherches ont permis de réunir.

Sur une assise admirablement ordonnée de faits et de documents, tellement systématique et patiemment édifiée qu'il ne semble guère possible d'y ajouter encore, l'œuvre s'érige et situe l'artiste et son labeur dans l'histoire de l'art, à un degré éminent au point de vue absolu, à un degré plus éminent encore, si l'on tient compte du milieu et du temps.

Nous savons peu de chose sur les mérites de Dubrœucq architecte, mais les témoignages des contemporains nous prouvent que cette part de son activité ne fut pas la moindre. Même pour le fameux jubé de Sainte-Waudru, nous ne pouvons pas nous rendre compte de la valeur architecturale par laquelle il pouvait se distinguer, et la précise évocation de M. Hedicke, quelque savante qu'elle soit, ne vaudra jamais une reconstitution que nous appelons de tous nos vœux.

Nous ne pouvons donc admirer en Dubrœucq, à l'heure actuelle, que le sculpteur. Celui-ci reste prodigieux. La beauté de ses albâtres est souveraine. Rien ne peut leur être comparé, en Belgique, pour l'élégance harmonieuse des formes, la noblesse calme des attitudes, la sérénité exquise du sentiment. Jamais notre sculpture n'avait produit des œuvres d'un rythme plus parfait ; et depuis le XVI[e] siècle, il faut attendre l'art

d'un Victor Rousseau pour retrouver les accents d'une pareille pureté.

C'est toute la Renaissance italienne, à son aurore, c'est Sansovino, c'est Michel-Ange jeune, qui se transposent dans les lignes et les reliefs d'un Dubrœucq. Il sculpte les marbres en nos pays du Nord comme on les sculpte dans les pays de lumière. L'incroyable pondération des formes qui fit la gloire de l'art grec, la distinction suprême et mesurée qui distingua la Renaissance italienne, ont leur écho inattendu dans les œuvres du sculpteur montois.

Inattendu, surtout pour ceux qui, suivant les idées répandues, acceptées superficiellement sans réflexion ni contrôle, s'obstinent à croire que les Pays-Bas n'ont produit que des peintres et que les Flamands maîtres des couleurs, sont nos seuls artistes. Mais attendu, au contraire, et combien significatif, pour ceux qui, attentifs à démêler l'apport de chaque race dans la dualité nationale, essaient d'expliquer les formations esthétiques en tenant compte, entre autres facteurs, du facteur ethnique trop négligé.

Comme il paraît logique à ceux-là que le grand sculpteur dont nous parlons soit né à Mons, au cœur même de cette Wallonie, région extrême des âmes latines. La Grèce et l'Italie parlent des langues fraternelles, et tout s'explique. Quand M. Hedicke veut trouver à Jacques Dubrœucq des parentés artistiques, c'est avec raison qu'il cite le Français Jean Goujon et le Lorrain Ligiez Richier. Ames latines aussi en des pays du Nord ; âmes éprises de mesure et d'harmonie, amoureuses de la ligne expressive et calme.

Confrontez avec ce groupe d'œuvres-là, les productions du moyen âge et de la renaissance germaniques. Vous n'y trouverez plus les mêmes qualités. D'autres aspects de la nature et de la beauté sollicitent la sensibilité des artistes, c'est le pittoresque, le caractère, l'individualisme réaliste, que sais-je ! L'antithèse est totale.

A cet égard, la personnalité de Jacques Dubrœucq est donc particulièrement démonstrative. Elle nous permet, mieux que bien d'autres, de déterminer les signes distinctifs de l'impressionnabilité wallonne. Et si l'on veut accepter notre manière de voir, on en pourra déduire une satisfaisante explication de ce problème dont M. Hedicke, faute d'éléments historiques, ne s'est point préoccupé : celui des origines. Nous voyons bien, sans doute, que l'influence italienne a été décisive pour l'éducation de Dubrœucq, mais un point reste obscur : comment le « Flamand » a-t-il pu pareillement recevoir et comprendre la leçon de l'Italie ? Comment, de quels maîtres a-t-il reçu ses premières leçons ? Qui a guidé ses premiers pas, de façon à faire mûrir son génie en même temps que celui de la Renaissance italienne ?

Nous ne savons rien, à ce propos, de façon certaine. Aucune œuvre de Dubrœucq antérieure à son voyage d'Italie ne nous est parvenue. Nous ignorons, et nous ignorerons sans doute toujours, dans quel atelier il fit son apprentissage.

Mais nous pouvons supposer, avec quelque vraisemblance, que ce furent des imagiers de Mons ou de Tournay qui lui apprirent à manier le ciseau et

l'ébauchoir. C'étaient de modestes artisans qui, pour la plupart, suivirent docilement la mode gothique. Toutefois, dans certains bas-reliefs funéraires, il y a déjà des soucis d'expression et d'harmonie où un observateur attentif peut deviner le génie latin. Il apparaît magistralement, aux siècles antérieurs, dans l'œuvre d'un Beauneveu. Ainsi se reconstituerait logiquement la filiation de nos sculpteurs.

Ce n'est qu'une hypothèse, assurément. Mais toute l'histoire de notre art wallon, dont on s'est si peu occupé, est encore à faire et nous en sommes réduits, à l'heure présente, aux conjectures. Je crois qu'il vaut mieux rattacher Dubrœucq à la sensibilité wallonne que d'y voir une sorte de fleur italienne, éclose isolément et comme par miracle dans les contrées du Nord.

Quoi qu'il en soit, on peut espérer que l'ouvrage de M. Hedicke, enfin connu en Belgique, grâce à M. Dony, contribuera puissamment à faire comprendre et honorer ainsi qu'il le mérite, le vieux maître montois et facilitera la réalisation de l'œuvre souhaitée par tous les visiteurs des *Arts anciens du Hainaut*: la reconstitution, dans la mesure du possible, dans l'église de Sainte-Waudru, du jubé qui est son plus haut titre de gloire. On peut s'indigner contre le vandalisme qui le fit détruire ; on avouera toutefois que l'indifférence qui en laissa à l'abandon les fragments sur les pavements des caves et des sacristies de la collégiale est aussi barbare. Il y a là, pour tous les amis de l'art wallon, un scandale qui n'a que trop duré. Remercions M. Dony de nous avoir donné l'occasion de le dénoncer.

Jules DESTRÉE

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR

Nous devons un *avertissement* au lecteur, sur la genèse du présent ouvrage.

C'est en 1904 que le D[r] Robert Hedicke fit paraître, en langue allemande, son important mémoire sur la vie et l'œuvre de Jacques Dubrœucq de Mons. L'ouvrage avait pour titre : Jacques Dubrœucq von Mons, *ein Niederlaendischer Meister aus der Fruehzeit des Italienischen Einflusses* (grand in-4°, 290 pages de texte et 42 phototypies) ; il formait le 26e volume d'une collection d'*Histoire de l'Art dans les pays étrangers à l'Allemagne* (éditeur : J. H. Ed. Heitz, à Strasbourg). Le titre de ce livre, à lui seul, méritait mieux, semble-t-il, que les deux ou trois comptes rendus dont on voulut bien le gratifier, lors de son apparition dans notre pays. Par bonheur, deux critiques autorisés entre tous nous révélèrent l'intérêt considérable de ce travail d'un érudit étranger, Silésien de naissance et fixé à Strasbourg : « Een merkwaardig boek over een merkwaardigman », écrivit M. Max Rooses, et M. Henri Hymans nous exprima le regret « qu'une source de telle importance sur un des représentants les plus considérables de notre école » n'eût pas fait promptement l'objet d'une version destinée aux érudits belges, peu familiarisés avec la langue allemande.

Il y a plus loin qu'on ne pense, de Strasbourg à Mons : c'est en très petit nombre que les exemplaires du Jacques Dubrœucq von Mons passèrent la frontière du Hainaut ; ils y sont rarissimes, aujourd'hui encore. Des amateurs d'art hennuyers ébauchèrent, mais sans succès, plusieurs projets d'adaptation du livre. Dans sa séance du 3 octobre 1909, le Cercle archéologique de Mons vota enfin une résolution

ferme, celle d'entreprendre lui-même une traduction intégrale de l'ouvrage du Dr Hedicke [1]. Nous nous plaisons à rendre ici un nouvel hommage au désintéressement rare de l'auteur, à sa parfaite courtoisie. Abandonné à nos seules forces, nous avons rencontré des encouragements précieux auprès d'excellents amis ; comme eux, nous avons l'espoir d'éveiller l'attention des fervents de l'art belge sur la monographie du Dr R. Hedicke.

Dès les premières pages, s'affirme l'érudition avertie de l'auteur : M. R. Hedicke y étudie, dans ses manifestations d'ensemble, la sculpture de la Renaissance, à ses débuts, dans les Pays-Bas ; il en établit les relations avec la sculpture étrangère, par l'analyse méthodique des œuvres maitresses de l'art de la France et de l'Italie, jubés, stalles, monuments funéraires, types de compositions plastiques, scènes ou séries de scènes figurées dans les modes traditionnels. L'auteur a étendu son enquête minutieuse aux sculptures de la Renaissance qui décèlent l'influence, soit directe, soit indirecte de l'Italie. De l'avis du Dr R. Hedicke, Jacques Dubrœucq de Mons est le premier en date des grands sculpteurs que la Belgique compta dans l'époque de la Renaissance.

L'œuvre de Jacques Dubrœucq, comme sa vie, sont ici l'objet d'une étude savante et des plus fouillées, qui semble bel et bien définitive. Chacune des œuvres de l'artiste wallon est analysée à part. La bibliographie spéciale, ainsi que les documents d'archives, sont passés en revue ou reproduits en annexes, avec une rigueur impeccable. Pour les œuvres disparues de Jacques Dubrœucq, l'auteur s'est évertué à effectuer des reconstitutions qui nous permettent de porter un jugement, à tout le moins partiel, fondé sur les témoignages divers dont nous disposons. M. R. Hedicke reconstruit de la sorte les anciens jubés, ainsi que les stalles,

[1] Cf. *Bulletins des séances du Cercle arch.*, *7e Série*, *1er Bull.*, Mons, 1910, p. 6.

de Sainte-Waudru et de Saint-Germain, à Mons ; il restitue l'état primitif de l'autel de la Madeleine (à Mons, Sainte-Waudru), du mausolée de Croy (à Saint-Omer) et de l'ancien château de Binche, érigé pour Marie de Hongrie. Ce tableau précis, qu'aucun de nos écrivains d'art n'avait tenté avant lui d'ébaucher, M. Hedicke l'édifie en historien patient, avec une compréhension esthétique très sûre d'elle-même. Sa qualité d'étranger le protège contre tout soupçon de sentimentalisme prémédité. Jacques Dubrœucq, sculpteur, lui apparaît comme une des personnalités les plus fortes et les plus pures de l'art des Pays-Bas, au XVIe siècle. Comme M. Jules Destrée, M. Hedicke voit dans les œuvres de notre maître wallon « une élégance noble, une sensibilité rythmique admirable[1] » ; comme M. Fierens-Gevaert, il a découvert en lui « un décorateur éminent, un compositeur de bas-reliefs dramatiques, un délicieux arrangeur de draperies[2] » ; il ne l'exhausse pas jusqu'au génie, mais il le trouve bien tel que Camille Lemonnier l'a jugé à son tour : « luxuriant et fécond[3] ».

Les œuvres architecturales de Jacques Dubrœucq (ses châteaux de Binche, de Mariemont et de Boussu, ses hôtels de ville de Beaumont et d'Ath, etc.), ont été détruites ; ses plans eux-mêmes ne sont pas arrivés jusqu'à nous. C'est donc avec infiniment de peine que nous parvenons, par certains documents d'archives, à nous faire une idée mal définie du talent que le maître montois déploya, selon toute vraisemblance, dans l'architecture. M. Hedicke nous fait connaître, avec son souci rigoureux de documentation

[1] Cf. J. Destrée, *Les Arts anciens du Hainaut* (dans la *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1er août 1911, p. 774).

[2] Voir Fierens-Gevaert, *La peinture wallonne*, etc. (dans la *Revue des deux Mondes*, 15 septembre 1911, p. 352.)

[3] Camille Lemonnier, *Le Hainaut, terre d'Art et de Travail* (dans le *Recueil de 15 Conférences*, faites au groupe *des Beaux-Arts de l'Exposition de Charleroi*. Bruxelles, Van Oest, 1911, p. 16).

positive, tout ce que nous sommes en état de savoir, de Dubrœucq architecte. Ou bien peu s'en faut. Une recherche inattendue [1] nous a fait découvrir que Jacques Dubrœucq, à l'époque de la pleine maturité artistique, fut appelé dans la petite ville de Bavai, en 1544, pour y dresser les plans d'une « maison de ville [2] ». Il prépara, selon toute probabilité, concurremment avec deux de nos anciens architectes, un projet de réédification, en 1549, de la tour du Château de Mons : des documents d'archives, malheureusement laconiques, nous apprennent que cette tour (dite *tour à l'horloge*), ayant été incendiée le 5 septembre 1548, trois plans furent présentés au *Conseil de ville* de Mons en vue de sa reconstruction immédiate ; c'est un projet de « tour ronde » qui fut préféré aux deux autres [3]. Enfin, vers 1560, Jacques Dubrœucq fut au nombre des maîtres architectes qui dessinèrent des projets pour l'érection du grand hôtel de ville d'Anvers ; les plans de l'anversois Corneille Floris l'emportèrent sur ceux du maître Montois [4]. Ces indications complémentaires n'ajoutent rien d'essentiel, on le voit, à la

[1] Provoquée par un renseignement dû à l'un de nos plus érudits confrères, M. Ern. Matthieu.

[2] « A Me Jacques, tailleur d'imaiges demorant à Mons, ayant venu audit Bavay pourjecter l'érection de lad. maison de ville, fu payet par comandement de Thiery Laguillon, mayeur, rayé sans plus ». *Extrait des comptes de la massarderie*, etc., de Bavai, 1544-1674. (*Dossier* aux Archives de l'État, à Mons). — Bavai avait été, un an avant (en 1543), occupée et saccagée par les soldats de François Ier ; la ville fut de nouveau incendiée en 1554 ; l'hôtel de ville actuel date de 1784. Cf. L. Delhaye (*Hist. populaire* ; *Bavay, etc.*, Douai, 1869, p. 280).

[3] Dans l'assemblée que le *Conseil de ville* tint le 25 novembre 1549. Voir aux *Arch. de la ville de Mons*, Registre aux résolutions du Conseil de ville (à cette date). Cf. L. Devillers, *Le passé artistique de Mons*, dans les *Annales du Cercle archéol. de Mons*, t. xvi, 2e partie, p. 315. — La *Tour ronde* s'étant écroulée au siècle suivant, le Montois Louis Ledoux en prépara la réédification, en 1662, dans un style renaissance d'une pureté remarquable.

[4] Voir ci-après, *Addenda de l'auteur*, III (*in fine*).

synthèse que M. Hedicke s'est évertué à nous présenter dans son livre, après des investigations minutieuses à Mons, à Bruxelles, à Anvers, à Saint-Omer, partout où l'activité artistique de Dubrœucq avait pu s'exercer. M. Hedicke a pris contact avec nos meilleurs écrivains d'art, avec les Conservateurs de nos Bibliothèques, de nos Musées, de nos Dépôts d'archives. Nous avions le devoir de faire le contrôle scrupuleux des informations qu'il avait prises à Mons ; nous ne l'avons trouvé en défaut que pour des données d'ordre tout à fait secondaire[1]. Après Pinchart, Lacroix, Léop. Devillers et M. Hedicke, il ne reste plus qu'à glaner dans nos pièces d'archives. Nous relevons ici, à titre documentaire, les indications très peu nombreuses que nos recherches sur place, aux Archives de l'État, viennent de nous fournir : le nom patronymique *du Bruecq* (= Dubrœucq) se rencontre à Mons, à l'époque présumée de la naissance de Jacques Dubrœucq (entre 1500 et 1510) : *Simon du bruecq* est cité en 1503 ; *Jehan du bruecq* en 1507 et 1508[2]. Dans maints documents, de provenances diverses, le maître wallon est habituellement cité comme « demeurant à Mons » ; les Registres de bourgeoisie de la ville de Mons consignent d'ailleurs son nom, à titre régulier, notamment en 1549 et en 1560, nous nous en sommes assuré. Jacques Dubrœucq s'éleva peu à peu, par son labeur, au cours de sa carrière artistique, à la condition de bourgeois bien renté : outre les immeubles qu'il acquit dans sa ville natale, il devient propriétaire, en 1556, d'une maison et d'un *tordoir d'huile*,

[1] Concernant l'emplacement des ateliers de Dubrœucq, de la maison qu'il habitait à Mons, des immeubles qu'il y possédait, voir ci-après, les *Notes du traducteur* (passim). — Nous exprimons tous nos remerciements à notre excellent confrère M. Gonzalès Decamps, qui nous a guidé dans nos recherches avec une grande obligeance.

[2] Le premier possédait une brasserie en la Grand'Rue, le second, une maison *rue d'Enghien* (1507) et une autre près de la *Place S. Jean* (= aujourd'hui Place du Parc) en 1508. Cf. *Embrefs* (de Mons), Registre des années 1502 à 1509.

situés au lieu dit Berteaumont, à Morlanwelz [1] ; il possédait en outre, deux maisons à Binche, l'une « en la haulte cauchie [chaussée] » et l'autre dans la « rue de la tripperie » [2].

M. R. Hedicke a magistralement, selon nous, situé les œuvres d'art du maître de Mons et, après les avoir confrontées avec celles de ses devanciers et des contemporains dans l'art des Pays-Bas, de l'Italie et de la France, il fixe la place considérable qu'il convient d'assigner à Dubrœucq dans la lignée des maitres de la Renaissance, à ses débuts dans les pays du Nord. Il reste pourtant plus d'un problème à résoudre et les érudits Montois se devront désormais de les aborder : au temps de nos imagiers gothiques, la sculpture a tenu à Mons « une place prépondérante [3] » ; est-ce dans l'un des ateliers de sa ville natale que Dubrœucq trouva ses premiers maitres ? Quelle influence Dubrœucq exerça-t-il autour de lui, dans le domaine de l'architecture comme de la sculpture ? Son époque est celle où, dans l'art,

[1] « Jacques du broecq, bourgois de la ville de Mons, et y demorant », acquiert « de Jacques Naret, maschon, ... un thordoir d'huilles thournant... ». *Greffe de Morlanwelz*, aux Archives de l'État, à Mons. — Plus tard, J. Dubrœucq, d'abord, ses héritiers ensuite, installent des locataires dans cette « maison, huysinne, stordoir, édifices » ; nous consignerons les données suivantes, extraites des *Cahiers des XXes, etc.*, (aux Archives de l'État, à Mons) : en 1575, de Me Jacques du broecq pour sa maison, huysinne, etc. » ; en 1587 : « de censse des hoirs mre J. du b. » ; *idem*, de 1588 à 1596, en 1602 et en 1623 encore : « à censse des hoirs mre J. du b. une maison, édifice, jardin et terres labourables (le *tordoir* avait alors cessé d'être exploité).

[2] Extraits des *Etats de Hainaut* (*Cahiers des XXes*, *Binche*, 1553-1592) : en 1575 « maistre Jacques du bruecq, héritier de la maison ... en la haulte cauchie » ; en 1577 ... « tenant par louaige de Mre J. du bruecq la maison... rendant par an xiv livres ... une portion de lad. maison (tenue « à louaige ») ; en 1587 «... hilaire de Zomberghe, héritier de la maison quy fut Mre J. du broecq, ou il y a plusieurs demeures en valleur de xx livres l'an » ; *idem*, en 1588.

[3] Cf. L. Devillers, *Le passé artistique de Mons* [2e éd. Mons, 1886), p. 24.

Mons produisit ses enfants les plus illustres, ses Roland de Lassus (1520-1594), ses Lucidel (ou Neufchâtel, 1527-1590 environ) et sa dynastie de grands peintres verriers, les Ève (1510-1641) [1]. L'orfèvrerie montoise, si importante au cours du XVII[e] siècle, ne doit-elle rien à Jacques Dubrœucq ? Les Ledoux, les de Bettignies, les architectes montois du XVIII[e] siècle, qui imprégnèrent leurs travaux de tant de noblesse et de grâce, ne se réclameraient-ils pas, si nous les connaissions mieux, de leur glorieux devancier ? Mais n'insistons pas davantage : grâce à M. Jules Destrée, grâce à sa ferveur patriale, à sa perspicacité esthétique, l'Exposition des *Arts Anciens du Hainaut* (Charleroi) ne manquera pas d'avoir une répercussion salutaire dans le monde de nos érudits de Wallonie [2].

Nous avons la bonne fortune de pouvoir compléter les impressions esthétiques que nous devons à M. R. Hedicke : par l'obligeante intervention de M. Jules Destrée, M. R. Warocqué nous a autorisé à faire figurer, dans la présente publication, la reproduction d'œuvres, jusqu'ici inconnues, de Dubrœucq : *Dieu le Père*, un petit médaillon (20 cm. environ de hauteur), sculpté dans l'albâtre, provenant des débris de l'ancienne chapelle de Mariemont [3] ; un *chapiteau* corinthien qui aura, lui aussi, miraculeusement échappé aux vandales de 1554 et à toutes les destructions ultérieures [4].

[1] Ajoutons qu'un essor considérable, à peine entrevu jusqu'ici dans les pièces d'archives locales, coïncide dans le chef-lieu du Hainaut, avec le XVI[e] siècle, dans le domaine économique.

[2] A titre documentaire, signalons ici le beau *Catalogue général* des *Arts anciens du Hainaut* et *Salon d'art moderne*, publié par le *Groupe I, Beaux-Arts*, de *l'Exposition de Charleroi*. Bruxelles, 1911. G. Van Oest, broch. illustrée, 560 pages. (Prix : 3 frs.)

[3] Cf. ci-après, *Appendice*, page 428. Comparer au *Dieu le Père* de la *Création* (médaillon du jubé de Sainte-Waudru).

[4] M. Warocqué avait obligeamment prêté cette pièce aux *Arts Anciens du Hainaut*, où elle a figuré associée à un second chapiteau, « réplique » du premier, provenant aussi des précieuses collections du château de Mariemont.

M. l'abbé Puissant nous a permis, d'autre part, de révéler aux amateurs d'art, l'une des deux admirables pièces qu'il conserve dans ses collections d'Herchies, et dans lesquelles une tradition, persistante à Mons, croit reconnaitre deux des « menues tailles d'albâtre » que cisela Dubrœucq, pour le chapitre de Ste-Waudru. Nous n'avons pas eu les mêmes scrupules que M. Hedicke [1], à l'endroit des deux prestigieux fragments (*les Hébreux recueillant la manne*), conservés dans la Collégiale de Mons. Le Cercle Archéologique nous a convié à les faire connaitre ici : la voix unanime les attribue au ciseau du maitre de Mons, bien qu'aucun document d'archives ne les ait mentionnés. Nous reproduisons ci-après deux des œuvres maitresses de Jacques Dubrœucq : *le Portement de Croix* (partie centrale) et le *Christ de Saint-Denis* [2], et nous sommes heureux que le Cercle Archéologique nous ait facilité le moyen de faire également procéder à un nouveau tirage de la gravure de feu Ch. Onghena, reproduisant le *projet du jubé* de Mons, exécuté de la main même de Jacques Dubrœucq, en 1535 [3].

ÉMILE DONY

---

[1] Voir ci-après, pages 52, 53, note 1, et page 73. — Ces petits chefs-d'œuvre, d'une délicatesse infinie, résument les qualités souveraines de Jacques Dubrœucq : la noblesse sereine, harmonieuse et mesurée de la forme.

[2] Les 42 phototypies que l'édition allemande comportait, en *annexes* (format in-4°), ont été réunies pour l'édition française en un *Album*, publié à part, sous les auspices du Cercle Archéologique de Mons.

[3] Un certain nombre d'exemplaires, tirés à part, de cette gravure, seront mis à la disposition des amateurs, au prix de un franc. (S'adresser au *Secrétariat du Cercle Archéologique de Mons.*)



DIEU LE PÈRE

(Provenant des Collections Raoul Warocqué.)

AVANT-PROPOS DE L'AUTEUR.

En portant nos investigations dans un domaine que l'érudition allemande n'a guère exploré jusqu'ici, nous avons pris soin de nous entourer des matériaux d'information les plus complets et les plus sûrs.

Les planches phototypiques annexées au présent ouvrage ont été reproduites, pour la plupart, d'après les clichés de l'auteur. Elles constituent, presque toutes, des documents d'art encore inédits. L'auteur a fait appel à des spécialistes pour la reproduction des *dessins*, d'après les croquis qu'il avait exécutés lui-même.

Nous exprimons ici notre gratitude aux Conservateurs des Bibliothèques de Strasbourg, de Bruxelles, de Gand et de Mons, ainsi qu'au Conservateur des Archives de l'Etat à Mons, qui nous sont venus en aide avec une grande obligeance.

A Mons, M. Léop. Devillers nous a très aimablement guidé de ses précieux conseils ; à Saint-Omer, nous avons

trouvé le même accueil bienveillant, auprès de M. Ch. Legrand. Nous nous faisons un devoir de témoigner ici notre reconnaissance à MM. H. Hymans et E. Bacha, de la Bibliothèque royale de Bruxelles, à MM. E. Van Overloop, J. Destrée, H. Rousseau, des Musées Royaux du Cinquantenaire ; à MM. F. Donnet, à Anvers ; Sonneville, à Tournai ; E. Matthieu, à Enghien ; J. Hubert, à Mons ; Schorbach et Polaczek, à Strasbourg.

A nos vénérés maîtres, MM. les Professeurs Dehio et Michaelis, à Strasbourg, nous adressons l'hommage de notre gratitude la plus profonde.

R. Hedicke

Strasbourg, août 1904.

I

Contribution à l'histoire de la sculpture dans les Pays-Bas.

Les influences étrangères dans l'art. — Situation générale de l'Occident aux xve et xvie siècles. — L'Italie et le Nord. — La Renaissance. — Période du réalisme et de l'influence italienne. — Périodes et manifestations de la plastique aux Pays-Bas, avant 1500. — Période du réalisme : la période bourguignonne. — Les autels. — Début de la période de l'influence italienne : Jacques Dubrœucq. — Eléments d'information sur la sculpture aux Pays-Bas. — Documents d'archives. — Publications de monuments. — Musées. — Monuments. — Impossibilité de dresser un tableau d'ensemble. — Nécessité de travaux préparatoires. — Choix de Dubrœucq. — Publications consacrées déjà à Dubrœucq ; sources d'information.

Il y a, dans la vie et l'évolution artistique de presque tous les peuples, des périodes où tel ou tel peuple réalise une civilisation tellement supérieure que les autres nations éprouvent le besoin de se l'approprier. Et ce besoin est si vif, si réel, que toutes les puissances intellectuelles, pour se manifester et être véritablement appréciées, se voient forcées, avant de pouvoir créer elles-mêmes, de se rendre familières les créations de cette civilisation modèle. Cette disposition à la réceptivité surgit, le plus souvent, au moment où la civilisation d'un peuple s'est, en toute indépendance, élevée à un certain niveau et où ses propres forces commencent à faiblir, sans avoir cependant perdu le désir du progrès ou l'essor vers la splendeur. Qu'une civilisation

supérieure soit alors à sa portée et l'on verra apparaître, avec l'intensité d'un processus chimique, ce désir de s'approprier la culture modèle du peuple voisin. Et, lorsque l'état d'âme de la collectivité est entré dans cette voie, qui interrompt brusquement le calme développement de la civilisation nationale, il n'est plus possible, aux individualités dirigeantes, de mettre un frein à cette invasion étrangère. Ces personnalités, qui comprennent mieux et sentent plus profondément que la masse, sont elles-mêmes saisies et avec une grande violence, par le tourbillon irrésistible. Tous les efforts se tendent, avec passion, vers cette civilisation modèle. Et si, alors, ne surgit pas à l'heure propice, l'individualité forte qui, inébranlablement et consciemment, maintienne l'âme nationale ou qui en soit l'incarnation, même inconsciente et qui, grâce à un déploiement de force inouïe, puisse rester victorieuse dans la lutte contre l'ingérence étrangère, et créer des œuvres qui forcent l'estime générale par leur puissance immanente, alors on voit disparaître toute autonomie de la vie nationale jusqu'au moment où surgiront des créations nouvelles.

C'est une de ces étapes que l'empire franc connut au temps de Charlemagne. Il avait atteint un certain degré de civilisation ; il ne paraissait pas pouvoir le dépasser par ses seules forces. En visitant Rome, à maintes reprises, les personnalités dirigeantes de l'entourage de Charlemagne apprirent à connaître la culture italienne; elles s'évertuèrent, d'abord à se la rendre familière, ensuite à l'imiter.

C'est la même impulsion que la sculpture allemande suivit au moyen âge, lorsqu'elle alla chercher ses modèles en France. Il en fut de même pour l'architecture gothique, en Allemagne.

Analogue fut également, à la fin du xve siècle et au début du siècle suivant, la situation du Nord vis-à-vis de l'Italie. Depuis le commencement du xve siècle déjà, la vie artis-

tique de tout l'Occident trahissait un esprit nouveau : celui du réalisme, se manifestant dans l'expression d'art, par l'étude spontanée et de plus en plus pénétrante à laquelle l'artiste se livre de son milieu ambiant, de l'homme en particulier et du paysage. Sans connexion apparente, au moins dans les impulsions, l'Italie produit Donatello, le Brabant et les Flandres voient surgir les Van Eyck et leurs successeurs, en Bourgogne apparait l'école de Sluter, l'Allemagne a ses Lucas Moser, ses Hans Multscher, ses Conrad Witz[1], etc. ; à leur insu, tous ces maîtres, tous ces artistes nous apparaissent comme les émanations les plus vives de cette nouvelle vie artistique. Toutefois ces manifestations spontanées ne prennent pas assez de vigueur pour engendrer d'elles-mêmes le progrès ; il arrive même qu'elles soient éphémères. L'école de Sluter s'éteignit après une courte floraison, ne transmettant que de faibles impulsions à la génération qui la suivit. En Allemagne surgit, il est vrai, un Schongauer[2] ; mais avec lui l'imitation de l'Italie se serait vite manifestée avec force, si l'art allemand n'avait pas eu la rare bonne fortune de posséder à ce moment un maître génial, une individualité essentiellement nationale et d'une entière indépendance qui, avec une vigueur extraordinaire, traça les voies à suivre pour une longue période. Du réalisme allemand de Wohlgemuth[3], adouci par l'idéalisme de Schongauer, et de l'influence haute-italienne, il procréa un art nouveau, indépendant, vraiment national.

[1] En ce qui concerne l'Espagne, nous ignorons encore comment cette évolution d'art a dû se manifester.

[2] Cet artiste est déjà un précurseur dirigé vers le typique. Cf. ci-dessous, page 9. Martin Schongauer (1445 env.-1491) fut plutôt original comme graveur que comme peintre. Cf. W. SPEMANN. *Kunstlexikon*. Stuttgart, 1905. (*Note du traducteur.*)

[3] Michel Wohlgemuth (1434-1519) fut le maître d'Albert Dürer. (N. D. T.)

Seule l'Italie développa une civilisation nouvelle, ne relevant que d'elle-même. Elle dut ce privilège à une foule de personnalités originaires du sol italien. L'art antique, récemment remis en honneur, n'influa qu'un moment et de concert avec beaucoup d'autres éléments, sur cette civilisation rénovée ; ce sont les individualités qui lui imprimèrent sa forme définitive. Fait prodigieux de l'histoire : il se fit qu'en ce siècle, l'Italie s'éleva si haut que sa civilisation parut, aux yeux de l'Occident tout entier, égaler en importance la civilisation antique ! Et cette culture supérieure exerça une attraction irrésistible sur la vie de tout le reste de l'Europe. Le jeu des forces naturelles suffit à expliquer la puissance de séduction d'une civilisation modèle : l'Italie entraina à sa remorque tout l'Occident jusqu'au moment où la flamme qu'elle avait projetée s'éteignit peu à peu et où, ailleurs, on vit surgir des facteurs nouveaux, capables de faire germer une activité indépendante, une vie spontanée.

*
* *

La renaissance dont les arts plastiques furent si fortement imprégnés est restée, jusqu'ici, peu connue, tant dans ses aspects successifs que dans son caractère même : nous ne sommes pas parmi les premiers à faire cette remarque. Il conviendrait, à notre sens, — si peu pratique que soit ce procédé, pourtant rigoureux et logique — d'envisager deux périodes distinctes dans l'étude de la renaissance : la période du *réalisme* et celle de l'*influence italienne*. Une difficulté se présente, il est vrai ; mais elle n'est pas insoluble : elle réside dans ce fait que la renaissance n'eut pas le même caractère en Italie que dans les autres pays de l'Occident. En Italie, intervient une influence qui n'est pas constatée ailleurs, dans le principe du mouvement : nous voulons parler de l'influence de l'antiquité classique. Elle se

fait sentir tantôt plus vive, tantôt plus faible, mais elle s'y exerce de tout temps ; le courant réaliste, qui est lui-même une renaissance, s'y combine avec l'influence de l'antiquité pendant une période ascensionnelle de la civilisation nationale. Dans le Nord, au contraire, deux courants s'observent ; bien marqués tous deux, ils se pénètrent rarement l'un l'autre. Quand il leur arrive de le faire, il y a une sorte de confusion dans l'art. Vers l'époque où le gothique jette ses dernières lueurs, au tournant des XIVe et XVe siècles, le *réalisme* vient prédisposer l'Europe entière à un essor général : c'est l'Italie qui s'élève très haut, la première. Mais il s'écoulera un siècle encore avant que l'influence italienne ait pu s'insinuer dans l'art *réaliste* de tous les pays de l'Occident. C'est donc du commencement du XVIe siècle que date, à vrai dire, la *renaissance*, période du *réalisme* influencé par l'Italie.

L'acception usuelle du terme (*renaissance*) se justifie pour ce qui est de l'Italie. Mais pour le reste de l'Occident, il est rationnel de classer à part la période du *réalisme*, qui suit immédiatement le moyen âge au tournant du XVe siècle[1], et de fixer les débuts de la *renaissance* au XVIe siècle, époque distincte où l'influence italienne pénétra, par degrés, le *réalisme* occidental, encore imbu de la tradition médiévale[2].

Cette période intermédiaire du réalisme ne doit pas être regardée comme une période de transition, analogue à celle

[1] DEHIO (*Repertorium*, XXV, p. 464) a trouvé les appellations les plus justes pour désigner les phases de la sculpture au moyen âge : périodes *romane*, *de transition* et *gothique* pour l'architecture ; *initiale* (*früh*), *de maturité* (*hoch od. reif*) et *dernière* (*spät*) pour la sculpture en France et en Allemagne. Le gothique tardif du XVe siècle doit être classé à part.

[2] Nous rejetons la classification de Courajod, pour la sculpture française. Voir ci-dessous, page 9.

qui marqua le passage du style roman au gothique dans l'architecture : elle est plutôt une période indépendante, au cours de laquelle l'Occident voit naître les germes du grand mouvement d'art qui suivit. C'est à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle que se produit la transition du gothique au style renaissance ; elle est analogue au passage antérieur du roman au gothique ; son caractère indéfini et marqué par des différences régionales ne permet pas d'y voir une époque distincte.

Il faut aussi remarquer que la tradition gothique persiste au cours de la période du réalisme ; cette tradition demeure encore le fondement essentiel de toute expression d'art. Les formes isolées, d'ailleurs très rares, qui approchent du réalisme, ressemblent dans le début à de jeunes greffes qui pousseraient sur un tronc décrépit ; d'autres leur succèdent et, rejetons plus vigoureux, elles donnent un caractère tranché à la période qui leur emprunte son nom. Mais pour se représenter de manière exacte les phases de cette évolution artistique, il convient de ne jamais perdre de vue la persistance des influences gothiques.

D'autre part, la période de l'influence italienne ne doit pas être considérée comme une subdivision de la période du réalisme qui servirait de liaison aux XVe et XVIe siècles. Car les éléments de l'art du XVe siècle, à savoir la tradition gothique et le réalisme, persistent encore dans les débuts ; ce sont ces éléments qui cristallisent en quelque sorte le courant nouveau de l'influence italienne ; mais tous deux, gothique et réalisme, sont vite anéantis, ils meurent étouffés par l'*italianisme*. Un demi-siècle suffit pour les faire tomber, presque partout, dans l'oubli ; c'est donc bien l'influence italienne qui imprime à toute la période son caractère et non pas le réalisme ou la tradition vétuste du moyen âge.

Un fait difficile à expliquer et jusqu'ici mal défini se présente relativement à la sculpture française. On y observe

au tournant des xve et xvie siècles, dans des œuvres nombreuses (provenant de la Touraine), une tendance nouvelle dans laquelle l'Italie n'a pu exercer la moindre influence. Nous voulons parler d'un effort pour atteindre au réalisme, par la recherche du typique, par la beauté de la forme et l'adoucissement de la ligne. Courajod a caractérisé cette tendance idéaliste en la désignant sous les termes : « détente du style ». Il faut y voir un mouvement précurseur de la période de l'influence italienne[1]. Cette tendance atteste que l'esprit du temps commençait à évoluer de lui-même ; cette transformation, toute spontanée, s'effectuait sans l'intervention étrangère de l'Italie. Elle prépara les voies à cette influence italienne qui devait s'exercer dans la suite avec une force, une violence d'autant plus irrésistibles que l'époque précédente lui avait d'elle-même donné droit de cité : et de la sorte la vague du début devint un flot impétueux.

La période du réalisme relève donc encore de l'élément gothique, comme celle de l'influence italienne relève à la fois du gothique et du réalisme. D'autre part, ce sont les tendances idéalistes qui se firent jour pendant l'époque du réalisme qui préparèrent un terrain propice à l'influence italienne. Il s'ensuit que la classification historique généralement adoptée ne se justifie pas, à notre avis. Elle a le défaut de ne pas faire la part exacte, comme il conviendrait, entre les éléments essentiels et les influences secondaires, entre le principal et l'accessoire. Il en serait de même si nous avions à caractériser, avec précision, une longue série de faits d'ordre divers : nous n'y parviendrions que par un examen méthodique, pénétrant, en dressant des points de repère. Nous concluons : il est bien établi, à notre sens, que le réalisme, au xve siècle et l'influence italienne, au xvie siècle,

[1] C'est Schongauer qui représente cette orientation de l'art, en Allemagne.

constituent les éléments principaux qui interviennent dans l'évolution de la sculpture occidentale, l'Italie mise à part[1].

* * *

Dans les Pays-Bas, au tournant des XIVe et XVe siècles, une double floraison d'art se manifeste et grandit sous l'égide des ducs de Bourgogne : l'école de Sluter et celle des Van Eyck ; en même temps les arts industriels de la tapisserie et de l'orfèvrerie, la sculpture sur ivoire et l'art de la miniature[2] brillent d'un vif éclat. Les deux écoles de Sluter et des Van Eyck ne s'élevèrent pas seulement à une rare maîtrise ; elles créèrent un art national, véritablement indépendant. L'école des Van Eyck, fondée sur une technique solide, eut une durée plus longue, des représentants plus nombreux et plus brillants que celle de Sluter.

[1] Dans son *Histoire de l'Art en images* (*Kunstgesch. in Bildern, IV)*, Dehio désigne le XVe siècle comme l'époque du style national. Tout en étant d'accord, en fait, avec cet auteur, nous nous en tenons à notre classement que nous croyons plus pratique. Ne pouvant pas nous étendre trop longuement, nous n'abordons pas la question des influences particulières qui s'exercèrent hors d'Italie, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Espagne. Si peu importantes qu'elles aient été en regard de l'influence italienne, il conviendrait d'en tenir compte dans une étude complète. Il faut noter que, pendant ces périodes du réalisme et de la renaissance à ses débuts (XVe et XVIe siècles), l'Occident tout entier présente un caractère d'unité très marqué, en dépit des particularités régionales ; le mouvement des idées, l'échange des productions d'art et même des artistes deviennent alors si intenses qu'il est souvent difficile d'en déterminer la trame compliquée ou d'en suivre le cours. Si l'on aborde l'une ou l'autre étude spéciale, on ne doit jamais perdre de vue le caractère que présente, dans son ensemble, l'évolution de l'art en Occident, aux XVe et XVIe siècles.

[2] Dans un travail très digne d'attention, Dehaisnes en a étudié la période antérieure à 1400 ; il est à regretter que, pour l'époque suivante, De Laborde nous ait fourni des volumes de *preuves*, sans texte complémentaire.

Cette dernière s'éteignit après un demi-siècle, pour ainsi dire sans laisser de trace, en même temps que s'effondrait l'indépendance politique bourguignonne ; alors la Bourgogne, séparée de la Flandre et du Brabant, allait être rattachée davantage au royaume de France.

Antérieurement à l'an 1500, la région très complexe qui déjà alors s'appelait les Pays-Bas, dont les parties principales étaient le Brabant, la Flandre (y compris la Flandre française), les comtés de Hainaut et de Namur et une portion du Nord de la France d'aujourd'hui, que limiterait une ligne passant par Cambrai, Valenciennes, Douai, Arras, Lille et Saint-Omer, ne possédait pas, comme la France, de plastique nationale, abstraction faite de l'école bourguignonne de Sluter. Dans des statues isolées, à des portails d'églises, se reconnait l'influence du gothique français. Si des statues sépulcrales, de mérite d'ailleurs médiocre, témoignent d'une certaine indépendance, il n'y a pas lieu de s'en étonner : dans la plastique funéraire, l'artiste parvient aisément et très vite à un certain degré d'indépendance et d'originalité, car il se trouve en présence d'un objectif naturel, étroitement limité, dont la mise en œuvre est facilitée souvent par l'expression préalable d'un désir particulier. Il serait téméraire, semble-t-il, de vouloir, à l'aide de quelques œuvres décoratives d'autels appartenant à l'époque des Van Eyck, porter un jugement sur une période de floraison de la plastique sculpturale dont tous les monuments sont perdus.

Les principaux documents de la plastique avant 1500 nous sont fournis par d'innombrables autels de pierre et de bois, le plus souvent peints, par beaucoup de jubés du gothique tardif portant une décoration sculpturale, par des tabernacles et des pièces du mobilier, surtout des stalles [1]. Ces œuvres diverses ne s'élèvent pourtant pas au niveau de

[1] Les chaires sculptées datent d'une époque généralement plus tardive (sauf exception, comme à Nieuport, par exemple).

la plastique monumentale et même dans leurs morceaux les meilleurs (comme l'autel de Saint-Georges au Musée du Cinquantenaire, ou entre autres exemples, la somptueuse flèche de l'hôtel de ville de Bruxelles, les stalles de l'église Sainte-Gertrude à Louvain), elles relèvent encore de l'art industriel, si grande qu'en soit la valeur. Leurs auteurs nous apparaissent comme autant d'excellents ouvriers d'art, comme des entrepreneurs à la tête d'ateliers industriels ; ils ne s'élèvent pas jusqu'aux problèmes de la grande plastique, de la *monumentalité* [1]. Les sculpteurs des Pays-Bas, antérieurement au début du XVIe siècle, donnèrent de l'éclat à leurs industries d'art ; leur productions eurent une grande vogue dans toutes les régions du Nord ; mais ils ne firent guère qu'exprimer, dans la manière nationale, les sujets religieux et ces jeux profanes dont la floraison était si particulière aux Pays-Bas, la terre classique des fêtes populaires. S'ils parviennent à caractériser quelque type réaliste, ils ne s'élèvent pas jusqu'au *style* : ce degré ne sera pas franchi avant la Renaissance. Ils demeurent étrangers aux problèmes concernant la forme et le style, — problèmes qui préoccupent au plus haut point les sculpteurs, notamment en Italie. Aux Pays-Bas, le style gothique s'introduisit tardivement, à une époque où l'essor de la plastique monumentale, qui avait accompagné l'apparition du gothique, était déjà en déclin. D'autre part, les commandes d'œuvres monumentales se faisaient rares, dans un pays où elles devaient venir, non pas de la noblesse ou des princes, mais bien de la bourgeoisie des villes. Si importantes qu'elles soient, ces deux raisons ne semblent pas suffire à expliquer pourquoi la plastique monumentale s'est si peu développée dans les Pays-Bas bourguignons, en dehors de la Bourgogne même. Dans les Pays-Bas, nous ne découvrons pas de personnalités

[1] Par antithèse, on peut invoquer ici les figures des portails en France, à Wechselburg et Naumburg en Allemagne, ou les sculptures de Sluter à Dijon.

directrices, pas d'individualités originales de premier plan dont les œuvres, même anonymes, révéleraient l'existence : telle est la raison péremptoire dont les effets se font sentir sur le développement de la plastique, jusque dans les débuts de la Renaissance et jusqu'à Rubens.

L'influence dominante de Rubens ne s'est pas fait sentir sur l'essor de la sculpture en particulier ; l'apparition de ce maitre génial nous démontre pourtant avec quelle force s'exerce l'action d'une haute personnalité, sur le développement de l'art. L'absence d'une personnalité indépendante, d'une individualité dirigeante comparable, soit à celle de Durer en Allemagne, soit à celle de Goujon en France : telle est la caractéristique de la sculpture aux Pays-Bas, au cours du XVI[e] siècle.

C'est dans cette situation que se trouvait la sculpture aux Pays-Bas, lorsque Jacques Dubrœucq vit le jour à Mons, dans les premières années du XVI[e] siècle. Il grandit pendant une époque où dominait, irrésistiblement ancré, le sentiment de la supériorité de la culture italienne sur la civilisation, en déclin, de sa patrie.

*
* *

Nous n'avons pas encore d'histoire de la sculpture de la Renaissance, à ses débuts dans les Pays-Bas.

Schaeys[1] en a esquissé les grandes lignes, avec méthode et dans un esprit déjà pénétrant, si l'on se reporte à l'époque où il a écrit ; il a même cherché à en déterminer les traits essentiels. Mais son œuvre a bien vieilli, depuis les progrès réalisés, tant dans la connaissance des monuments que dans les procédés de reproduction, par le plâtre et par la photographie, depuis les récentes études de nos historiens d'art, et surtout depuis les nombreuses trouvailles effectuées dans nos fonds d'archives. Les travaux de Schoy ont mis, pour ainsi dire, les matériaux à pied d'œuvre ; ils abondent en

[1] Pour les références, voir l'Appendice bibliographique.

données suggestives. Mais les affirmations de Schoy ne sont pas toujours sûres, à en juger d'après les exemples que nous avons trouvés nous-mêmes et d'après les jugements portés, de commun accord, par ceux qui ont connu cet auteur ; son texte ne peut être utilisé qu'après contrôle, sur nouveaux frais. Le tableau d'ensemble de la sculpture en Belgique, tracé par M. Marchal, constitue une compilation précieuse, par la mise en œuvre soignée et très sûre, portant surtout sur les pièces d'archives qui ont été mises au jour dans les cinquante dernières années : rien, ou presque rien, ne lui a échappé. Mais, pour donner toute satisfaction, une histoire de la sculpture aux Pays-Bas devrait comporter un examen approfondi et critique des idées et des formes artistiques ; elle devrait envisager le style étudié, tant au point de vue historique que dans la mise en œuvre de la matière brute, en déterminer la place dans l'évolution de l'art et dans l'histoire de la sculpture en Occident, notamment en Italie et en France. En dépit de sa très réelle valeur, le livre de M. Marchal n'est qu'un travail préparatoire ; il nous fournit des matériaux d'étude, à l'état dispersé. L'étude de M. Jean Rousseau, dont nous devons attendre davantage, s'arrête antérieurement à la Renaissance : il est dans l'intention de l'auteur d'en poursuivre la continuation. Les autres travaux parus jusqu'ici, notamment ceux de von Dodd et d'O. G. Destrée, sont des travaux d'allure générale ou de vulgarisation ; ils ne nous livrent rien de neuf. Nous serions entraînés trop loin, si nous voulions mentionner toutes les contributions apportées à la question par les érudits belges. Nous devons nous borner à citer, parmi les plus importantes, celles de Pinchart, Léop. Devillers, A. Wauters, et Génard ; les travaux les plus solides sont ceux de Pinchart (*Archives des Arts*) et de H. Hymans (*Le livre des peintres, de Van Mander*). Nous devons signaler aussi les contributions de plusieurs érudits étrangers à la Belgique. Étayée de matériaux insuffisants, la dissertation de R. Graul ne

constitue qu'une série de notes documentaires ; sa tentative n'a pas été reprise après lui. Ehrenberg et Beckett projettent quelque lumière sur Corneille Floris et son œuvre : leur étude est, avec celle de Génard, la meilleure qui ait été écrite concernant ce maître anversois. Traitant de la Renaissance en Allemagne, Lichtwark émet des considérations excellentes sur la sculpture ornementale des débuts de la Renaissance, aux Pays-Bas. Pauly est amené à signaler des œuvres d'art des Pas-Bas, en étudiant les monuments renaissance de Brême. Buchwald a écrit une biographie d'Adrien de Vries, et Schœnherr l'histoire du tombeau de Maximilien, à Innspruck. Desjardins, le biographe de Jean de Bologne, nous fournit en passant quelques données de peu d'importance. Citons encore, à l'étranger, les travaux de Fétis et de Bertolotti sur les artistes des Pays-Bas. Des mémoires ou notices, en très grand nombre, ont été écrits sur la question, en Belgique. Nous citerons, parmi les publications les plus importantes, celles de la *Vlaamsche School*, du *Messager* de Gand, de l'Académie royale de Belgique et des Commissions royales d'art et d'archéologie. Signalons également les Mémoires et Annales des nombreuses sociétés savantes de Belgique et la Biographie nationale de Belgique, dont maintes notices sont excellentes.

Quant aux *reproductions* documentaires, Van Ysendyck a publié une riche collection de planches superbes (architecture, sculpture, art graphique, industries d'art). Les dessins (architecture et sculpture) réunis par Ewerbeck présentent à la fois les avantages et les défauts de ce genre de publication : expression claire et accentuation marquée des détails comme de ce qui est essentiel ; vigueur, fraîcheur et clarté du rendu ; mais aussi, effacement de l'empreinte que portait le document original ; renforcement ou suppression arbitraire de telles ou telles données, suivant qu'elles semblent, aux yeux du dessinateur, avoir ou ne pas avoir

d'importance ; amoindrissement, en somme, de l'original. Aussi, l'historien d'art ne peut-il recourir que sous réserve aux publications de l'espèce, destinées plutôt aux praticiens. C'est également le cas des reproductions d'Ortwein-Scheffer.

Le Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, s'applique activement, depuis quelques années, à combler les lacunes de sa collection de superbes photographies des monuments nationaux. Nous signalerons aussi l'intérêt que présentent les moulages réunis au même Musée.

Mais ce ne sont là que des sources secondaires d'information : seuls, les monuments eux-mêmes nous fourniront les témoignages positifs et essentiels.

Tous ces travaux d'approche ne constituent, nous l'avons dit, que les éléments incomplets d'une étude d'ensemble, portant sur l'histoire de la sculpture dans les Pays-Bas au XVIe siècle : la question n'a été approfondie, ni au point de vue de l'histoire de l'art, ni à celui des formes artistiques, ni au point de vue spécial des individualités qui relèvent de cette époque. Il nous manque des monographies solidement documentées, mettant en relief les quelques personnalités directrices dont l'influence, clairement démontrée, aurait été prépondérante. Nous entrevoyons, sans pouvoir les définir exactement, des expressions d'art qui sont restées, en partie, indépendantes des individualités dirigeantes ; dans quelle mesure l'ont-elles été, comment analyser leur infériorité, caractériser leur indépendance ? Nous ne sommes pas en état de le faire. Il n'est donc pas possible encore de constituer de tableau d'ensemble, pas même d'en tracer les contours généraux ou de faire la part entre les divers points de vue, sur lesquels on a projeté quelques lueurs.

Guidé par les travaux de nos devanciers, nous mettrons en lumière la personnalité qui, entre toutes, influença une époque d'art qui cherchait ses modèles en Italie. Cette individualité s'attacha à donner satisfaction aux aspirations

de son temps. Dans la sculpture des Pays-Bas, au XVIe siècle, aucune figure dont la valeur ait été supérieure à la sienne ; elle laisse loin derrière elle tous les sculpteurs qui relèvent de cette époque, aux Pays-Bas, si l'on excepte Conrad Meyt (allemand plutôt que néerlandais[1]). C'est la personnalité de Jacques Dubrœucq que nous chercherons à dégager ; nous tenterons de déterminer son rôle et son influence, en faisant l'examen critique et détaillé de ses œuvres. Notre travail contribuera, pensons-nous, à éclairer les questions essentielles qui se posent dans l'histoire de la sculpture de la Renaissance, à ses débuts au XVIe siècle, dans les Pays-Bas.

Des érudits ont songé, avant nous, à faire une étude détaillée de Jacques Dubrœucq et de ses œuvres ; il étaient sollicités, vraisemblablement, par le désir d'honorer la mémoire d'un de leurs compatriotes. Pinchart, en collaboration avec L. Devillers, projetait de consacrer une monographie à Dubrœucq ; il est mort sans l'avoir écrite. Ses notes manuscrites sont conservées à la Bibliothèque royale de Bruxelles (*Manuscrits*, nos 12, 25, 27). Feu Dosveld, architecte à Mons, avait accepté de faire le même travail, pour les *Annales* du Cercle archéologique ; il présenta à ses confrères, à maintes reprises, des communications sur Dubrœucq et ses œuvres (voir les *Bulletins des séances* du *Cercle archéologique de Mons*) ; mais la mort le surprit avant la rédaction de la monographie qu'il préparait[2].

Les sources d'information, concernant Jacques Dubrœucq, sont en première ligne les fragments qui ont été conservés de ses sculptures, dans la Collégiale de Ste-Waudru, à Mons

[1] Conrad Meyt (ou Meit), de Worms, auteur de gracieuses figures en albâtre ou en bois, travailla à la cour de Marguerite d'Autriche ; il sculpta les mausolées de la gouvernante des Pays-Bas et de son deuxième époux, Philibert de Savoie. Cf. W. SPEMANN, *Kunstlexikon. (Note du traducteur.)*

[2] Communication verbale de Léop. Devillers, à Mons.

et à St-Omer. De ses œuvres d'architecture, rien n'est arrivé jusqu'à nous, ou presque rien. Les documents les plus importants dont nous disposons sont, pour l'étude des sculptures de Dubrœucq : l'original de son *plan du jubé* de Ste-Waudru ; les résolutions du Chapitre et les comptes de la fabrique de Ste-Waudru ; le contrat Nonon, dans le chartrier du chapitre ; les contrats relatifs aux stalles, conservés dans la section judiciaire des Archives de l'État, à Mons ; les contrats concernant les stalles et le jubé de St-Germain, dans le fonds de l'église de St-Germain, à Mons, au même dépôt. Nous pouvons avoir recours, pour la partie architecturale de son œuvre, à de nombreuses pièces d'archives, conservées à Bruxelles (Archives générales du Royaume) et en partie aussi à Lille (Archives du Nord). Ces documents des archives de l'État, à Mons, ont été publiés par Lacroix et Devillers ; Pinchart et Lejeune ont fait connaitre ceux des Archives de Bruxelles. Signalons en outre, parmi les éléments d'information ou les contributions importantes : les renseignements que Guicciardin nous donne sur *Jacopo Bruecq* ; une *Description* de l'église Ste-Waudru en 1632 ; un plan du chœur, dressé au XVIIIe siècle ; les *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*, de Ph. BAERT ; les *Recherches sur Dubrœucq* de LACROIX et le *Mémoire descriptif sur Ste-Waudru, à Mons*, de LÉOP. DEVILLERS. Enfin l'on trouvera, sur la vie et les œuvres de Dubrœucq, des indications sommaires dans les publications suivantes : BAERT, *Mémoires*, etc. ; LACROIX, *Iconographie montoise* ; A. MATTHIEU, *Biographie montoise* ; VAN DER MEERSCH, *Biographie nationale* (t. VI, p. 207) ; MARCHAL, *La sculpture etc.* (Bruxelles, 1895), et en dernier lieu E. MATTHIEU, *Biographie du Hainaut* (1901).

II

Le Jubé de Sainte-Waudru, à Mons.

1. *Histoire.*

Vers 1530, les travaux de construction du chœur et du transept de la nouvelle église gothique, que les Dames du Chapitre de Sainte-Waudru faisaient ériger à grands frais, depuis 1450, par les premiers artistes belges, étaient déjà très avancés : le moment était venu de se préoccuper de l'ameublement du chœur, considéré par les chanoinesses de Sainte-Waudru comme la partie la plus importante de leur église. On résolut de s'inspirer des dispositions adoptées dans les grandes cathédrales de la France et des Pays-Bas, qui étaient de nature à assurer la somptuosité désirée aux réunions pieuses et aux offices journaliers du Chapitre. Le Chapitre de Sainte-Waudru se recrutait exclusivement dans la noblesse des Pays-Bas et disposait, grâce à des fondations séculaires, de revenus domaniaux considérables. Ses membres ne prononçaient pas de vœu et pouvaient, à leur gré, rentrer dans le monde et se marier. Les Dames du Chapitre vivaient en communauté, dans le monastère contigu à leur église. Chacune d'elles disposait, pour la prière, d'une place dans le chœur de l'église, mais il n'y avait pas, suivant l'austérité coutumière, d'espace spécialement réservé aux religieuses. Jubé, stalles et clôture du chœur devaient être somptueux : ainsi le voulait le Chapitre de Sainte-Waudru, quoi qu'il pût lui en coûter. Aussi, la question du maître d'œuvre était-elle de toute première importance.

Dans son assemblée du 28 février 1534, le Chapitre prit les dispositions nécessaires en vue de pouvoir entamer l'érec-

tion des stalles et du jubé (A, 1[1]). Les architectes de l'église furent invités à procéder aux travaux les plus pressants, à formuler leurs propositions sur la tour projetée et sur le cimetière, à visiter dans ce but les églises de Malines et autres lieux, à faire enfin déblayer le chœur et à en faire parachever les voûtes (A, 1). Dans sa séance du 20 février 1535, le Chapitre prit la décision de commencer les travaux de fondation de la tour (A, 2).

Les registres aux résolutions du Chapitre ne nous disent rien, ni sur la livraison des plans, ni sur la désignation des maîtres d'œuvre. Selon toute vraisemblance, c'est à ce moment que Jacques Dubrœucq entre en scène. Soit qu'il fût revenu de Rome, soit qu'il ait été rappelé d'Italie, c'est lui, semble-t-il, qui assuma la haute direction de ces travaux, après avoir dressé les plans d'ensemble, tant du jubé que des stalles et de la clôture du chœur[2].

Et c'est dans la mission même confiée à Jacques Dubrœucq qu'il convient de chercher l'explication de ce fait décisif, à savoir que l'édifice de style gothique reçoit une décoration Renaissance. Nous y trouvons un exemple intéressant de la force de pénétration, à ses débuts, du style Renaissance. Dans un monument d'architecture d'une parfaite unité gothique, c'est un maître indigène qui introduit le style nouveau, appris par lui à l'école des Italiens. Et le Chapitre noble de Sainte-Waudru lui donne son agréation sans réserve, en

[1] Le lecteur trouvera les documents justificatifs à l'*Appendice*, I, *sous la lettre* A. Dans le texte des pages qui suivent, les numéros de chaque pièce justificative sont indiqués *entre parenthèses*.

[2] Le maître-autel était déjà érigé ; il avait été consacré, le 11 mars 1497, par l'évêque de Cambrai ; c'était un autel gothique, sans grande valeur artistique. Nous n'en avons pas la description détaillée. Il est à présumer qu'il fut détruit en même temps que les autres parties du chœur. Derrière ce maître-autel se trouvait aussi, dans le chœur, un petit autel de Notre-Dame du Chevet, pour lequel Jean Dethuin, le père, sculpta une madone, peu avant sa mort en 1556.

dépit du désaccord architectural qu'elle doit entrainer après elle. Ce fait témoigne de la puissance de ces influences exotiques dont il a été parlé plus haut.

Le 10 septembre 1535, un contrat détaillé et en due forme fut conclu avec Hubert Nonon, maître tailleur de pierres de Dinant, pour la livraison du marbre noir poli, destiné à l'encadrement du jubé et qui devait en constituer les assises solides. Il est stipulé dans cette convention (A, 3) que la partie inférieure du corps même du jubé devait être livrée et posée dans le cours des trois années suivantes, c'est-à dire de 1536 à 1539, et la partie supérieure endéans les deux années qui suivraient, soit en 1540 et 1541. Ce contrat stipulait une amende très élevée, en cas de non exécution dans les délais prévus. On doit donc présumer que le corps du jubé fut achevé dans le cours de l'année 1541. C'est la conclusion à laquelle s'est déjà arrêté Léop. Devillers (A, 4). Cette présomption paraît plus fondée encore si l'on s'en réfère à la pierre tombale de la noble Dame de Dou Lieu, posée sous le jubé et antérieurement à l'achèvement de sa partie principale. Le rapprochement de ce témoignage (A, 4) avec le texte même du contrat de 1535 (A, 3) donne plus de vraisemblance encore à cette présomption.

C'est à dater de 1535 également que Dubrœucq travaille aux sculptures du jubé. Le placement de ces sculptures commence à s'effectuer après l'achèvement de la partie architecturale. Nous n'en n'avons pas l'assurance, par les sources, antérieurement à 1545. On commença par le côté de la nef et les faces latérales. Il semble qu'avant 1545, furent posés d'abord les trois reliefs circulaires, puis ceux du dessous de la balustrade, à l'exception du compartiment central, ensuite ce fut le tour des trois Vertus théologales, dans les niches supérieures. A partir de là, nous avons des informations positives. Nous apprenons qu'en 1545, les statues des quatre Vertus cardinales sont transportées de la

demeure de Dubrœucq dans l'église de Sainte-Waudru (A, 6). Le 24 janvier 1544 (1545 n. st.), Dubrœucq donne quittance pour le payement du Portement de croix, et le 3 avril 1545 pour la Flagellation (A, 8-10). Dans l'automne de la même année, il est payé pour la livraison de sept petits reliefs. Des quatre quittances relatives à ces derniers, deux sont datées des 8 septembre et 6 novembre (A, 11-15). Ces reliefs appartiennent déjà en partie à la face du chœur. C'est en 1545 également que fut dressée, sur le jubé, la chambre des orgues (A, 20). En 1546, furent livrés les derniers des dix petits reliefs (du 8e au 10e), entre les 3 février et 6 avril (A, 21-24) et les reliefs du compartiment central appartenant au côté de la nef : l'Ecce homo et la Condamnation, datés par une quittance du 1er octobre 1546 (A, 25-27). Le côté de la nef et les faces latérales sont alors terminés ; c'est ensuite le tour de la face regardant le chœur. Le 12 mars 1547, Dubrœucq donne quittance pour la Résurrection, qui devait être posée au-dessus du portail du chœur (A, 31, 32)[1]; le 2 août, pour les reliefs de l'Ascension et de la Descente du Saint-Esprit (A, 34, 35) ; et le 9 février 1548, il livre les trois statues du Salvator mundi, de Moïse et de David (A, 37, 38). Du 12 novembre 1548 est daté le dernier payement fait à Dubrœucq pour le jubé, pour l'arrangement de l'autel sur le jubé et de la niche destinée au Salvator mundi (A, 39). Dans l'intervalle, livraison avait été faite des « menues tailles d'albastre » (A, 16, 17, 28, 39), entre autres vraisemblablement des pièces ornementales, godrons à oves, coins, frises, consoles, etc. Il n'est plus fait mention, après 1544, des grandes pierres d'albâtre employées pour les sculptures ; nous lisons pourtant, dans les comptes de 1545 : « quant aux pierres d'albastre, nulles n'en ont esté achetées ou terme de

[1] Les comptes font mention de son transport, par le charretier Jehan Haurion, de l'atelier de Dubrœucq, situé en face de l'école des pauvres, jusqu'à l'église (A, 33).

ce compte » (A, 7), ce qui atteste que la fabrique de l'église en avait acheté au cours des années précédentes. La fabrique se procure elle-même l'albâtre nécessaire à ses travaux, et les comptes ci-dessus se rapportent uniquement au travail confié à Dubrœucq. Les comptes ultérieurs enregistrent régulièrement deux groupes de travaux se rapportant au jubé : « Pour journées d'ouvriers tailleurs de marbre et polisseurs pour l'ouvraige du doxal » (A, 18) et : « Journées employées à assir l'ouvraige du doxal » (A, 19, 29, 36). Jean Dethuin et son fils y figurent pour 16 et 6 sols. Le jubé est terminé en 1549 : les extraits des comptes qui précèdent nous en fournissent la preuve, comme aussi la mention des journées de travail payées à Dethuin le père et le fils pour le « nettoiement du jubé » (A, 42). C'est l'avis déjà exprimé par Lacroix (pp. 21 et suiv.) et il n'y a plus aucune mention ultérieure se rapportant aux travaux du jubé. Le corps en fut donc érigé de 1536 à 1541 et sa décoration sculpturale fut exécutée de 1541 à 1548. A l'intérieur, vers la face du chœur et du côté droit, un escalier donnait accès à la tribune des orgues ; il y avait là une niche centrale avec la statue de la Charité et un petit autel, portant peut-être le crucifix de l'autel de Sainte-Madeleine.

L'église de Sainte-Waudru échappa aux vicissitudes, tant de la révolution du XVIe siècle et des dévastations des iconoclastes, que de la surprise de Mons par Louis de Nassau, en 1572, de la rentrée du duc d'Albe dans la ville et des sièges que Mons dut subir dans les siècles suivants. Le jubé semble avoir échappé à tout dommage jusqu'à la révolution française et à l'invasion qu'elle entraina avec elle [1]. Le chapitre noble de Sainte-Waudru fut supprimé par les *Membres de l'Administration provisoire du Hainaut* ; les bâtiments de la communauté et l'église devaient être

[1] Cf. pour les détails qui suivent : L. DEVILLERS, *Mémoire sur l'église de Sainte-Waudru.*

détruits, comme désormais inutiles. Dans la nuit du 16 au 17 février 1793, le lieutenant Mascaray, commissaire de la république française, livra au pillage le trésor de l'église, dont la valeur était estimée à 300.000 livres. La force armée arrêta l'explosion de la fureur populaire. L'intervention de quelques bourgeois influents, notamment celle de Germain Hallez, directeur de l'Académie des beaux-arts, parvint à empêcher une destruction systématique. Une ordonnance du 17 février 1793 stipula que Sainte-Waudru deviendrait église paroissiale en lieu et place de l'église voisine de Saint-Germain ; cette dernière, jugée de valeur moindre, devait être démolie. Mais, les Pays-Bas étant tombés au pouvoir de l'Autriche, ce décret ne fut pas suivi d'exécution. La victoire de Fleurus (26 juin 1794) rétablit la domination française dans les Pays-Bas ; ce fut le signal de la catastrophe pour Sainte-Waudru. Transformée en Temple de la liberté, elle devint la proie du vandalisme de cette république terroriste qui était l'ennemie, aussi bien de la religion et du catholicisme que des églises et de l'organisation cultuelle. C'est en 1797 que l'église de St-Germain fut anéantie ; la même année fut consommée la ruine de l'intérieur somptueux de l'église de Ste-Waudru. On mit à l'encan tout ce dont on pouvait faire argent. Le jubé fut dépouillé de ses sculptures et celles-ci vendues ; les stalles furent arrachées, mises en pièces et éparpillées, en même temps que les débris des clôtures provenant du chœur et des chapelles ; les autels furent anéantis ; on vendit tout ce qui pouvait être vendu ; les archives furent dispersées.

C'est dans cet état lamentable que se trouvait Sainte-Waudru, lorsque l'église fut rendue au culte. Il ne restait apparemment, du jubé, que le corps dépouillé de sa décoration. Une commission fut constituée avec la mission de récupérer tout ce qui pouvait l'être et de restituer à l'église, le plus promptement possible, un mobilier utilisable. Dans un élan spontané et avec une grande libéralité, la population

locale seconda puissamment les efforts de la Commission officielle [1] : on parvint à recouvrer presque toutes les sculptures du jubé, les statues et les bas-reliefs qui le décoraient jadis. Pourtant beaucoup de pièces d'art, colonnes, niches, encadrements, motifs décoratifs, restèrent introuvables, aussi bien qu'un second Jacques Dubrœucq et que les moyens financiers dont on avait pu disposer en 1535 ! Aussi, la Commission se vit-elle dans l'obligation, après avoir fait enlever tous les débris qui restaient accumulés à l'entrée du chœur, d'achever la démolition des ruines qui subsistaient encore de l'ornementation primitive du jubé. Plus tard, il fallut compter avec d'autres vicissitudes, avec les manières diverses d'envisager les rapports entre le culte et l'expression artistique. Dans l'opinion générale, le chœur ne devait pas être fermé, comme par un mur, aux regards des fidèles ; on prit en horreur la décoration de l'église gothique, où l'on voyait du style païen. On ne voulait plus de jubé ; aussi n'était-on nullement disposé à faire les frais considérables que sa réédification aurait éventuellement nécessités. Et l'on ne voyait pas poindre encore l'ère nouvelle où l'État dispenserait sa protection aux monuments artistiques [2].

Au milieu du siècle dernier, une partie des sculptures se trouvaient à l'abandon, enfouies dans des caves. C'est feu Descamps, curé-doyen de la collégiale, qui se préoccupa

[1] Cf. la déclaration d'un témoin oculaire (DEVILLERS, *Mémoire*, p. 29).

[2] Tel est notre sentiment sur une question très controversée. Cf. DEVILLERS (*Mémoire*, pp. 27 et suiv.) et le *Moniteur belge* des 12 avril 1882 (p. 1342) et 19 avril 1882 (p. 1451) ; on y trouvera les deux lettres écrites par L. Devillers au moment où le ministre de l'intérieur avait été pris à partie. Il résulte de ce texte que le prétendu « jubé », mentionné dans la *résolution de la fabrique* du 5 janvier 1809 (A, 45) n'était pas autre chose qu'une tribune d'orgue provisoire, en bois, placée dans un bras du transept, vers la Place du chapitre. Ce jubé n'a rien de commun avec l'ancien jubé de Dubrœucq, dont les débris avaient, déjà à cette époque, été enlevés de l'église.

d'assurer leur conservation [1]. Le corps du jubé de Dubrœucq est perdu ; tous les fragments d'architecture et les motifs ornementaux ont aussi disparu ; nous avons gardé la plupart des bas-reliefs et toutes les statues. Les quatre Vertus cardinales se dressent aujourd'hui devant chacun des piliers du chœur, les trois Vertus théologales dans le transept, le Salvator dans une niche de la sixième chapelle des bas-côtés (côté droit), David et Moïse sur des colonnes provenant de Boussu, dans le pourtour du chœur. Le bas-relief de la Résurrection, d'abord enchâssé au-dessus du Salvator (sixième chapelle, côté droit), fut ensuite placé dans la cinquième chapelle (côté gauche) ; plus récemment il a été transporté dans le trésor de l'église ; il s'y trouve confondu avec d'autres pièces en fragments et il est malaisé de se rendre compte de de sa valeur artistique. Le Portement de croix, la Flagellation, les trois reliefs circulaires, l'Ascension et la Descente du St-Esprit, qui étaient jusque dans ces derniers temps dans la première chapelle (côté gauche), se trouvent actuellement aussi dans le Trésor. Les trois bas-reliefs qui étaient posés sous les balustrades du jubé sont actuellement enchâssés (en *antependium*) dans le maitre-autel ; les dix petits bas-reliefs se trouvent, les uns au maître autel (en *prédelles*) et les autres aux autels de deux chapelles du chœur (la 3e et la 10e).

[1] La 4e statue du transept ne provient pas du jubé et n'est pas une œuvre de Dubrœucq, bien qu'elle soit de même matière et d'une facture similaire. Nous lisons dans le *Mémoire* de L. Devillers que deux statues furent léguées à l'église ; l'une, en 1677, était celle de St-André l'apôtre, œuvre de Louis Ledoux, sculpteur et architecte ; l'autre en 1738, était celle de l'apôtre Philippe, œuvre dont l'auteur n'est pas nommé. Ces statues devaient être des *ornements de piliers*, comme on en voit aujourd'hui encore, par exemple, à Sainte-Gudule à Bruxelles et à la cathédrale d'Anvers. L'une d'elles est, selon toute probabilité, la statue qui se dresse, la quatrième, au pilier du transept.

Il est question d'orner d'autres autels de la collégiale avec les fragments qui n'ont pas encore reçu de destination. Ce projet n'aboutirait qu'à morceler et à dénaturer davantage l'œuvre de Dubrœucq ; il enlaidirait l'église d'autels disparates. Le Gouvernement ne pourrait-il prendre l'initiative de la réédification du jubé, soit à Sainte-Waudru, soit au musée du Cinquantenaire, à Bruxelles ? Ce serait accomplir un devoir national que de contribuer à la restitution d'une des œuvres d'art les plus précieuses et les plus importantes des débuts de la Renaissance, en Belgique. La difficulté réside surtout dans la disparition de cinq bas-reliefs qui étaient placés sous les balustrades et de toutes les parties décoratives. Ces dernières devraient, ou bien être exécutées dans la manière de l'époque (ce qui constituerait une entreprise délicate et malaisée), ou bien être simplement remplacées par des plaques de marbre. La reconstruction en elle-même n'offre pas de difficulté, le bois verni appliqué sur des supports en fer pouvant être substitué au marbre noir poli, dans les parties de l'encadrement. Les colonnettes seraient exécutées d'après le projet de l'ancien jubé et d'après les colonnes conservées de l'autel de Sainte-Madeleine. Le côté du chœur et la face latérale gauche subsistent encore en entier. Les balustrades peuvent être facilement reconstituées en simili, d'après le plan original. Au cas où l'emploi du marbre entraînerait de trop grands frais, une restitution architecturale en simili, mettant à leur place les fragments existants, arriverait à tout le moins à rendre, aux pièces éparses du jubé de Dubrœucq, leur valeur originelle ou leur expression esthétique. Et si ce dernier travail était jugé d'exécution malaisée, le meilleur parti à prendre serait de faire dresser, dans la collégiale de Sainte-Waudru, à la hauteur voulue et comme ils le furent primitivement sur le jubé, ceux des bas-reliefs qui sont arrivés jusqu'à nous. En tout état de cause, il convient de renoncer abso-

lument à l'idée d'employer à la décoration des autels de l'église, les fragments de plus en plus dispersés de l'ancien jubé.

La *reconstitution* qui va suivre donnera, du jubé, une description détaillée.

2. *Reconstitution et description.*

Les matériaux documentaires de cette reconstitution sont les suivants :

1. Le plan original de J. Dubreucq (*Planche* II).
2. Les comptes de la fabrique de la collégiale, les quittances de Dubrœucq et le contrat de Nonon, extraits du chartrier du chapitre, n° 307, 2° (*Appendice* I, A, 3, 5-42).
3. Les sculptures conservées à Sainte-Waudru : statues, bas-reliefs et spécialement leurs dimensions (voir les *planches*).
4. Les notices ou rapports écrits, antérieurs à la destruction du jubé, et L. DEVILLERS, *Mémoire sur Sainte-Waudru*.
5. Les proportions de l'emplacement où s'élevait le jubé et les vestiges qui en ont été conservés.
6. Un plan du chœur de Sainte-Waudru au XVIIIe siècle, extrait des Archives de l'État, à Mons (*Planche* IV).

Ad. 1. Le plan original du jubé est un document précieux. Ce dessin, conservé jusqu'en 1797 dans les archives du chapitre, fut alors vendu et considéré comme perdu. M. Léop. Devillers, ayant eu la bonne fortune de l'acquérir d'un particulier, en fit le dépôt aux Archives de l'État, à Mons. Ce parchemin, de 70 cm. de hauteur et de 1 m. de largeur, porte un dessin au lavis à la sépia et tracé à la plume, constituant le plan détaillé du jubé, côté de la nef. Il

a été publié, d'après une gravure de Ch. Onghena (Gand), dans le *Messager des sciences historiques* (Gand, 1857, p. 3) et par M. Devillers (*Mémoire sur Sainte-Waudru*, p. 43). Le Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, en possède une copie, due à H. Rousseau. Grâce à l'obligeance de M. Devillers, nous avons pu en faire exécuter une reproduction photographique (*Planche* II).

Dans la langue du XVI[e] siècle, c'est un « pourtrait », c'est-à-dire une représentation graphique, destinée à accompagner le texte d'une description. Réunies, elles forment ce que nous appelons aujourd'hui le devis ou le projet. A celui-ci est joint un *patron*, *molle*, *moulue* ou *modèle*, ordinairement en bois peint et ensemble, *devis* et *patron* forment le fondement des contrats et déterminent la conduite des travaux [1]. Notre dessin est daté, mais non signé ; il porte une inscription latine, en forme d'épigraphe : « Majorem hanc dilectinem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis : vos amici mei estis 1535 ». Ajoutons que le dessin est, d'après l'usage de l'époque, exécuté en perspective et non pas en projection géométrique.

Maintes questions se posent en face de ce document important. Jusqu'ici, on avait admis sans discussion que ce dessin était bien le projet original, dressé par Dubrœucq, pour le jubé de Sainte-Waudru. Pourtant, ce projet ne porte pas de signature ; son attribution à Dubrœucq manque donc de certitude. L'écriture ne nous éclaire pas plus que la forme du texte. Les comptes des années 1545 et suivantes parlent exclusivement de Dubrœucq pour les bas-reliefs

[1] Cf. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, v° projet. HUBERT, dans les Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1889, III, 345 ; le *Contrat* Nonon, *passim* (*Appendice* I, A, 3) ; *Contrats* relatifs aux stalles de Sainte-Waudru, aux stalles et au jubé de Saint-Germain (*Appendice* I, B) ; *Documents* relatifs au château de Gand (*Appendice* I, D) et à celui de Binche (*Appendice* I, C).

du jubé et la conduite des travaux de construction ; Dethuin le père n'est mentionné, dans les comptes, que pour un faible salaire relatif à l'établissement du corps du jubé ; si l'on excepte Dethuin le père, aucun maitre notable n'est mentionné dans les Actes. Il en résulte cette présomption très plausible que seul Dubrœucq a pu exécuter le plan du jubé et que c'est bien à Dubrœucq qu'il faut attribuer le projet original, daté de 1535, qui est arrivé jusqu'à nous. D'autres faits viennent encore renforcer cette probabilité : c'est Dubrœucq qui fournit, au Chapitre, les plans destinés aux stalles[1] exécutées par Jean et Cleto Fourmanoir, de même que ceux des clôtures du chœur[2], dont il dirigea lui-même la construction. Il a dû également présider à l'établissement du jubé. Quant à l'hypothèse qui attribuerait les plans du jubé, à l'instar de ceux de la construction de l'église, à la collaboration de plusieurs maitres, elle n'est pas même discutable : l'examen des documents d'archives la rend tout à fait invraisemblable. D'autre part, si par impossible le *projet* du jubé n'était pas l'œuvre de Dubrœucq, il y aurait lieu de se demander à quel autre artiste on devrait l'attribuer. Et c'est le nom de Jean Dethuin le père, que seul, dans ce cas, les documents permettraient d'invoquer. Dubrœucq et Dethuin le père se présentent à nous en même temps, mais chacun gardant sa personnalité : le second est un peu plus âgé que le premier ; Dubrœucq s'est initié, en Italie, au style nouveau ; Dethuin est resté un *gothique* ; tous deux sont à la fois architectes et sculpteurs. Il ne semble avoir existé entre eux, ni affinité d'école, ni relations d'atelier. Dethuin est peut-être déjà *maître-maçon de la fabrique*, vers les années 1535 et suivantes (les documents d'archives lui donnent cette

[1] Cf. *Recueil de la section judiciaire*, aux Archives de l'État, à Mons (*Appendice* I, B).
[2] Cf. A. 39 et 40.

qualité à dater de 1547) ; c'est à ce titre qu'il prend part à l'édification du corps du jubé, tandis que Hubert Nonon en garnit les bordures de marbre noir poli. Dubrœucq n'intervient pas, semble-t-il, dans les travaux de maçonnerie ; il se borne à surveiller l'érection du jubé ; il en pose les pièces d'albâtre qu'il a lui-même livrées. Dethuin a-t-il pris part, sous la direction de Dubrœucq, à la décoration ornementale du jubé, comme le pense Léop. Devillers ? Cette opinion ne paraît pas fondée : les *comptes* dressés pour les salaires mentionnent en effet, au nom de Dethuin, des « journées employées à assir l'ouvraige du doxal » et non pas des « journées d'ouvriers tailleurs de marbres et polisseurs pour l'ouvraige du doxal ». D'autre part, Dethuin le père travaille, d'après le *projet* du Dubrœucq et sous sa direction, aux clôtures du chœur devant la chapelle de Saint-Roch (A, 39-41). Il n'y a non plus aucune raison d'attribuer à Dethuin l'aptitude à substituer la renaissance au style gothique, alors que son ouvrage principal, la tour de Sainte-Waudru, est du pur gothique. L'œuvre de Dubrœucq, au contraire, est directement influencée par la renaissance à ses débuts. Et d'emblée, dès ses premières productions, sa personnalité s'affirme comme celle d'un grand maître, dans le style nouveau. Il a été à l'école de l'Italie : ses esquisses sculpturales, influencées par les formes de la renaissance italienne, en sont la preuve évidente.

Concluons : c'est Dubrœucq qui présida aux travaux de l'érection du chœur de Sainte-Waudru ; c'est lui qui exécuta, selon toute vraisemblance, le *projet* destiné au jubé ; il en dirigea la construction ; il en fournit les sculptures. Il dessina également le *plan* des stalles, qui furent exécutées par Jean et Cleto Fourmanoir ; ce *plan* servit de base aux *contrats* ultérieurs. Dubrœucq livre ensuite d'autres dessins pour les clôtures ; il en dirige les travaux d'exécution ; il dessine les *projets* relatifs aux premières clôtures du

chœur et il préside à leur établissement. Quant à Dethuin, il est probablement *maître maçon de la fabrique* et c'est en cette qualité qu'il assiste Dubrœucq dans l'édification du corps du jubé. Comme sculpteur, il travaille sous la direction de Dubrœucq à l'une des clôtures du chœur [1]. Il n'y a, dans tout cela, qu'une probabilité, rien de plus, pour l'attribution du projet de jubé à J. Dubrœucq. Seuls, les comptes antérieurs à 1545, qui nous font défaut, nous donneraient toute certitude à ce sujet. Mais il n'est pas admissible que Dethuin le père soit l'auteur du *projet* du jubé.

D'autres questions se posent encore : est-ce d'après ce projet que le jubé fut exécuté ? Ce dessin nous donne-t-il le détail du jubé, tel qu'il fut érigé ? Pouvons-nous y recourir pour sa reconstitution ? Nous répondons à ces questions par l'affirmative, car nous disposons de raisons convaincantes. Le *contrat* Nonon (A, 3), s'accorde point par point, dans ses stipulations, avec notre *projet* : nous devons admettre qu'il fut strictement observé, puisque sa non-exécution aurait entrainé le payement d'une caution élevée et d'une forte amende. D'autre part, les descriptions que Jacques de Guyse (*Mons Hannoniae metropolis, caput* LXXV) [2] et Vinchant (éd. des *Bibliophiles de Mons*, n° 13) [3] nous ont laissées du jubé concordent avec notre *projet*, dans tous les détails d'architecture. Ces raisons nous paraissent suffisantes pour pouvoir prendre notre *projet* du jubé comme base de la reconstitution du côté de la nef, et nous en servir pour dresser celle des faces latérales et du côté du chœur.

Dans l'érection du jubé, on s'écarta du *projet* en ce sens que, en déterminant la forme des bas-reliefs à poser sous

[1] Cf. plus loin, III, 4.
[2] Cf. ad 4, *Colonnes et Ornements*.
[3] Cf. ad 4, *Description d'ensemble*.

les balustrades, on substitua le rectangle à la forme prévue dans le *projet* ; de là des conséquences esthétiques qui seront appréciées au moment voulu. Les trois cercles des *lunettes* reçurent des bas-reliefs, en lieu et place des *écussons* prévus par le *projet*. Entre les dessins figurés des sept statues et leur exécution, il y a aussi des différences. Les six bas-reliefs sous les balustrades représentent, dans le *projet*, des scènes tirées de l'histoire des hommes primitifs et dans l'exécution, des scènes de la passion du Christ. Pour la reconstitution architecturale, la première des différences qui viennent d'être indiquées a seule de l'importance.

Ad 2. De tous les documents d'archives invoqués à l'*Appendice* I, sous la lettre A, les plus précieux sont : le *contrat* Nonon, les comptes et les quittances.

Le premier de ces documents est un contrat en due forme, que les fondés de pouvoir de la Fabrique de l'église de Sainte-Waudru conclurent avec le maître tailleur de pierres Hubert Nonon, de Dinant (au sud de Namur), pour la livraison, la mise en œuvre et le placement du marbre noir poli, destiné aux revêtements du jubé et à sa décoration sculpturale. Dans cette convention, datée du 10 septembre 1535, chacune des pièces à livrer est spécifiée d'après le *devis*, et l'encadrement architectural à exécuter est décrit avec une très grande précision. Le délai de livraison est fixé à cinq ans. L'exécution ponctuelle du contrat est garantie, dans la forme légale et usuelle, et suivant les formules aussi rigides que nombreuses de la caution, de la peine conditionnelle, du serment et de la garantie [1].

[1] Les clauses sont : 1) *Prix* : 1400 florins de 40 gros, monnaie de Flandre, y compris 100 florins de *caution*, payables par 100 florins à la Noël et à la Saint-Jean, à dater de 1535. 2) *Peine conditionnelle :* 2 florins d'or Carolus. 3) *Garantie : serment* et *caution* des contrac-

C'est la rigueur même de ces stipulations qui nous autorise à conclure à la réalité de l'exécution intégrale du *contrat* Nonon [1] ; et la concordance parfaite du *projet* de Dubrœucq avec le *contrat* nous fournit, pour la reconstitution du jubé, un point de départ de tout repos. Les documents d'archives et les descriptions des historiens se confirment mutuellement, en ce qui concerne la destination et la répartition des statues. Mais pour les détails d'architecture, les archives sont seules à nous donner des renseignements sûrs ; les descriptions que nous avons conservées manquent, au contraire, de précision. Le *contrat* Nonon ne contient malheureusement aucune indication de *mesure*, à la différence du *contrat* Hackart relatif au jubé de Saint-Germain.

Sont également importants, pour notre *reconstitution* : d'une part, les livres de comptes où le receveur de la Fabrique d'église enregistre les dépenses pour le jubé et, d'autre part, les quittances de Dubrœucq, qui nous renseignent sur la date correspondante du *compte* de l'église, sur la nature de telle ou telle pièce sculpturale et sur sa destination. Ces documents, si précieux pour nous, portent sur les années 1545 à 1549 ; ceux des années 1534 à 1544 sont malheureusement perdus ; ils nous permettraient de solutionner sans peine, non seulement la question d'attribution du *projet* (du jubé), mais encore celle de la participation première que Dubrœucq dut prendre, à la construction du jubé. C'est également dans ces *comptes* que nous aurions pu trouver des indications précises concernant

tants (« eulx-meismes avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remannans, et les biens de leurs dis hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez »).

[1] La non-exécution des clauses du contrat conclu pour les stalles amena ultérieurement, en justice, une convention spéciale entre la Fabrique de l'église et Jean Fourmanoir. Nous ne trouvons aucune trace de pareil fait, en ce qui concerne le jubé.

plusieurs sculptures du jubé, parmi celles qui furent livrées les premières. Ces comptes manquaient déjà, semble-t-il, en 1778, bien qu'ils n'aient été détruits qu'en 1797 (cf. A, 44). C'est vers le milieu du siècle dernier, d'autre part, que l'on retrouva les *quittances*, qui avaient été égarées ; on les a réunies, depuis lors, aux dossiers des comptes[1]. De l'avis de Lacroix et de Léop. Devillers, ces quittances et les autres textes seraient de la main de Dubrœucq : un manuscrit de Dubrœucq nous aurait donc été conservé. Nous avouons n'en être pas convaincu : à notre sens, les signatures seraient seules de la main de Dubrœucq, tandis que le texte même des documents trahirait la main exercée du scribe de la Fabrique de l'église. C'est pourquoi nous nous sommes bornés, contrairement à Lacroix, à ne reproduire en copie que les signatures.

Ad 3. A l'époque de la Révolution française, comme nous l'avons dit en faisant l'historique du jubé, les fragments qui en restaient furent vendus à l'encan ; mais au cours du siècle dernier, il fut possible de les récupérer pour la plupart. Nous avons procédé au mesurage de ces fragments du jubé et nous en avons utilisé les indications très précises, en vue de notre *reconstitution*.

Pour identifier telle ou telle *pièce* du jubé et en déterminer la destination ancienne, nous avons eu recours,

[1] C'est dans des circonstances toutes fortuites que L. Devillers en fit la trouvaille, comme il l'a raconté lui-même : tenant en mains des liasses de documents d'archives non classées, il en laissa tomber plusieurs par mégarde. Examinant les feuillets épars qui s'en étaient échappés, il lùt sur quelques-uns d'entre eux, à son grand étonnement, le nom abrégé de Dubrœucq : *Dbrcq*. C'était, à n'en pas douter, le manuscrit si longtemps cherché en vain ! Léop. Devillers découvrit bientôt, transcrite en entier, la signature de Dubrœucq, au bas des *Avis* de la *Commission de réception* des stalles. Sur la publication de ces pièces d'archives, cf. *Appendice* I, A. Le texte même en a été inséré sous la rubrique A, 5-42.

tantôt aux quittances et aux comptes des Archives de Sainte-Waudru, tantôt aux dessins des sculptures figurant dans le *projet* de Dubrœucq, tantôt encore au texte des descriptions antérieures à la destruction du jubé. Chacune de ces *attributions* s'appuie invariablement sur la concordance entre nos diverses sources d'information.

Ad 4. Nous ne possédons aucune description du jubé qui tienne compte de tous les détails de la construction et de son ornementation plastique. Nous ne connaissons même ni gravures, ni tableaux peints figurant, soit l'ancien jubé de Sainte-Waudru, soit même l'intérieur de l'église. Les indications qui vont suivre sont les seules dont nous disposons.

Nicolas de Guyse (*Mons Hannoniae Metropolis*, caput LXXV) écrit en 1621, à la louange du jubé : « Columnarum admirabile artificium, vermiculatis ad effigiem rerum et animalium crustis, fornicis praestantiam, opus quasi tessulis consertum ». Dépourvu d'esprit d'observation, ce chroniqueur ne semble avoir cherché ici que la matière de quelques lignes emphatiques, à insérer dans sa description de l'église de Sainte-Waudru. Tout ce que l'on peut en conclure, étant donné que Nicolas de Guyse connut l'ancien jubé, c'est que les colonnes subsistaient encore de son temps et qu'elles étaient ornées de motifs de décoration figurant des animaux et divers attributs.

Le plus important témoignage écrit que nous possédions consiste dans une description de l'église de Sainte-Waudru, provenant d'un manuscrit des Archives de l'État, à Mons. Lacroix et Matthieu en ont publié le texte dans les *Documents officiels inédits sur l'histoire monumentale et administrative des églises de Sainte-Waudru et de Saint-Germain, à Mons* [1]. Les éditeurs ne nous font con-

[1] *Publication de la Société des Bibliophiles belges, séant à Mons,* n° 13. Mons, 1843.

naître, ni la date de ce document, ni son auteur. Le texte publié porte, page 59 : « Ainsy estoient de mon temps qualifiées les chanoinesses de ladite église, à l'an 1632, quant j'escrivoy ce déduict, etc. ». Léop. Devillers considère ce manuscrit comme un cahier détaché du manuscrit des *Annales du Hainaut*, de François Vinchant, prêtre et protonotaire ; cet extrait de Vinchant, contenant une description de l'église de Sainte-Waudru, aurait été pour ce motif envoyé au Chapitre, en la possession duquel il serait resté après la mort de son auteur. Ainsi s'expliquerait le fait que ce document a été retrouvé dans les archives de Sainte-Waudru[1]. Ce texte parait remonter à la date de 1632 et c'est bien Vinchant qui, selon notre présomption, en est l'auteur[2]. La description fait d'ailleurs l'impression d'avoir été écrite devant l'original. Le texte de ce manuscrit faisait partie, sans nul doute, des *Annales* (V) de Vinchant : comme les *Annales*, il est constitué de chapitres distincts, sans liens entre eux, à la manière des regestes. Nous y trouvons (pages 56 et suiv.) la description suivante du jubé de Sainte-Waudru : « Ce doxal est entièrement fabriqué de marbre et albastre, est de trois arçures soustenues de 4 pilliers, chacun desquels est environné d'autres quatre, le tout de marbre bien élabouré ; au-dessus s'aboutent sept statues d'alebastre, assises sur cul-de-lampe[3]. Les quattres représentes les vertus cardinales, qui sont : Justice, Prudence, Force et Tempérance. Les autres trois, les

[1] D'après une communication verbale. — Les *Annales* de Vinchant ont été publiées en deux éditions successives : celle de Ruteau et celle des *Bibliophiles de Mons*, nº 16 *des publications*, 1848-1853.

[2] Sur la personnalité de Vinchant, voir l'édition des *Bibliophiles*, I, pages VIII et suiv. Il naquit en 1580 et mourut le 20 août 1635.

[3] Les quatre Vertus cardinales se dressaient sur l'entablement en saillie des piliers, les trois Vertus théologales dans des niches dont les coins étaient portés par des culs-de-lampe. On voit que notre auteur ne s'entend guère à l'architectonique.

théologales, qui sont : Foy, Espérance et Charité. Entre toutes cestes statues se voyent diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ[1]. Le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre. Sur le derrier du doxal, regardant le chœur, l'on y void en albastre rélevé la statue de Notre Seigneur, et au-desoub d'icelle une pièce admirable de la résurrection, laquelle a esté de tout temps estimée grandement par les sculpteurs... Pour retourner à la devanture, se voyent les trois susdites arcures voutées d'une excellent ouveraige. Celle du milieu serve d'entrée au chœur. Au-dessus d'icelle se void le jugement dernier magnifiquement besoigné en albastre; et l'arcure du droit costé est l'autel dédié en l'honneur de St-Machaire, patriarche d'Antioche, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde ». En dépit de quelques inexactitudes et de certaines omissions (l'Ascension et la Descente du St-Esprit, les petits bas-reliefs, la Création et Triomphe de la religion), cette description visiblement écrite devant l'« Original » constitue la base la plus importante de la *reconstitution* du jubé, avec le *projet* de Dubrœucq et le *contrat* Nonon.

Dans les *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*[2], Ph. Baert, bibliothécaire du marquis du Chasteler, a consacré des notes à l'œuvre de Dubrœucq ; parlant de ses bas-reliefs et statues, Ph. Baert signale, page 538, la « décoration en marbre du jubé » et il ajoute

[1] Les sculptures du côté de la nef sont mentionnées ici, sauf le bas-relief de Sainte-Waudru. La Passion du Christ est le seul titre sous lequel l'auteur a indiqué le sujet des bas-reliefs.

[2] Publiés d'après deux manuscrits de la *Bibliothèque royale* de Bruxelles, par le baron DE REIFFENBERG, dans le *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'histoire*, XIV, 1848, pages 39 et suiv., 528 et suiv.

en les dénombrant : « Il y a sept statues et onze bas-reliefs ; les statues sont de grandeur naturelle et représentent les quatre Vertus cardinales et les trois théologales. Les bas-reliefs ont différentes formes et grandeurs ; ils représentent : la Cène, la Flagellation, l'Ecce homo, Jésus-Christ condamné par Pilate, le Portement de croix, sainte-Waudru faisant bâtir une église, le Jugement dernier ; les autres sujets sont allégoriques. La face postérieure du jubé est ornée de trois statues qui représentent Jésus-Christ, Moïse, David et de trois bas-reliefs : la Résurrection, l'Ascension, la Descente du S. Esprit sur les apôtres ».

Reiffenberg ne dit rien concernant la date à laquelle il faut reporter ces *Mémoires*. Dans l'ensemble, à la vérité, il n'est pas possible de les dater, puisqu'ils forment une collection de notices différentes. Mais les indications de Baert sur le jubé remontent, à n'en pas douter, à l'année 1778 environ : en effet, Lacroix[1] a trouvé mentionné, dans les *Registres capitulaires de Sainte-Waudru*, le fait précis que, à la date du 20 mai 1778, une notice sur le maître du jubé avait été envoyée à Baert. Cette notice avait été dressée d'après les *comptes* de 1545 et des années suivantes ; elle était signée du greffier et revêtue du sceau du Chapitre. La *notice* de Baert est donc antérieure à la destruction du jubé ; si elle ne fut pas composée *de visu*, elle le fut d'après un *Rapport* officiel, émané du Chapitre de Sainte-Waudru. Dans l'ensemble, les indications qui s'y trouvent font l'effet d'avoir été inspirées par des sources manuscrites, auxquelles l' « original » du jubé aurait également fait défaut. Le texte trahit de la lourdeur ; la critique manque de pénétration. Si précieuses que soient pour nous ces *notes*, écrites avant les dévastations de la fin du XVIIIe siècle, nous ne pouvons en utiliser les éléments qu'avec

[1] *Recherches sur Dubrœucq*, p. 12 ; cf. A, 44.

prudence et à la lumière de nos autres sources d'information. Les renseignements que ces *notes* contiennent ont dû être extraits, selon toute vraisemblance, de deux *écrits* donnant, l'un, une description du jubé, et l'autre, la liste des œuvres exécutées par Dubrœucq pour l'église de Sainte-Waudru. Ces deux écrits furent communiqués à Baert par le Chapitre de Sainte-Waudru. Ils laissent beaucoup à désirer, sous le rapport de l'exactitude et de la précision. Nous le ferons voir plus loin.

L'étude consciencieuse que M. Léop. Devillers a consacrée naguère au jubé de Ste-Waudru [1] est, elle aussi, importante à consulter; l'auteur a pu utiliser des témoignages précieux, provenant de personnes d'un âge avancé, qui avaient connu l'ancien jubé et vécu sa destruction.

Ad 5. Nous parlerons plus loin des dimensions qu'avait le jubé. Nous nous bornons pour le moment à quelques remarques sur son emplacement précis. Mesurée entre les deux piliers de croisement du chœur et du transept, la largeur totale du chœur de l'église est de dix mètres. C'est la largeur qu'avait le jubé, du côté du chœur. Avant de déterminer les dimensions du côté de la nef, faisons observer que, aux deux piliers d'intersection, vers le chœur et le transept, une partie des profils n'est plus en pierre, mais bien en simili-pierre, peut-être en ciment. Il est aisé de s'en assurer, en les martelant légèrement. Ces simili-pierres s'arrêtent à la hauteur de 7 m 1/2 environ et ont, sur les côtés, environ 1 m. d'étendue. Il s'ensuit qu'il y avait, en cet endroit, une construction faisant corps avec les piliers ; au-delà, les profils étaient de nouveau complétés, non pas en pierres de taille, mais en simili-pierres. Nous en concluons que le jubé (c'est de lui seul qu'il peut être question, puisque les profils

[1] *Mémoire sur Sainte-Waudru*, pages 42 et suivantes.

disparus étaient du côté du transept, où la grille du chœur et les stalles ne se touchaient pas) avait une hauteur de 7 m. 1/2 environ, dont 1 m. environ empiétait sur les grands piliers de croisement. C'est vers l'endroit où aujourd'hui s'arrêtent les profils pleins, que la face latérale du jubé pénétrait dans les piliers d'intersection. La hauteur du côté de la nef était donc d'environ 7 m. 1/2 et la largeur de 10 + 1 + 1 = 12 m. Quant à la profondeur, nous l'évaluons à environ 4 m. 1/2 [1].

Ad 6. Le plan du chœur de Ste-Waudru a été publié dans l'ouvrage signalé plus haut, de Lacroix et Matthieu, planche II, avec explication (voir notre Planche IV).

Ce plan remonte à la seconde moitié du XVIII[e] siècle : en effet, à la *lettre* V, il mentionne la place du dais qui était réservé dans le chœur, comme déléguée de l'impératrice Marie-Thérèse, à la princesse Anne-Charlotte de Lorraine, désignée dans le Calendrier du Hainaut pour l'année 1765 comme « abbesse séculière, patronne et protectrice de l'église et du chapitre de Ste-Waudru ». Il constitue donc un document un peu antérieur à la destruction du jubé [2]. Il s'arrête malheureusement aux piliers de croisement et il ne nous donne, ni la figuration de la partie intercalée dans ces derniers, ni celle du côté du chœur, ni celle des faces latérales. Il nous fait voir avec certitude que la largeur de la face du chœur était équivalente à l'écartement des piliers de croisement et que les stalles se développaient aussi latéralement au jubé,

[1] Les crochets qui se trouvent à peu près à la hauteur de la bordure supérieure de l'ancien jubé ne peuvent fournir aucune indication sur la hauteur même que le jubé pouvait avoir ; ce sont, au dire du sacristain, des crochets destinés à suspendre des ornements décoratifs dans l'église, aux jours de fêtes solennelles.

[2] Voir plus loin (sur ce plan), le paragraphe spécial traitant des *stalles de Sainte-Waudru.*

ne laissant libre que l'entrée même du jubé. Sur ce plan figure aussi l'escalier conduisant à la tribune et la manière dont il était posé. Le portail n'y est pas représenté avec exactitude et certaines parties appartenant au côté du chœur n'ont pas leurs dimensions respectives, comme nous le montrerons dans leur *reconstitution*. Il est à remarquer que le dessinateur, n'ayant en vue que la distribution des différentes parties du chœur, ne s'est point préoccupé du point de vue esthétique.

Les lettres alphabétiques du *plan* correspondent aux données suivantes :

A. Petit autel.

B. Maître-autel.

C. Escalier qui conduit à l'autel au-dessus de A.

D. Bancs avec leurs marche-pieds, pour les officiers de la garnison.

E. Bancs du chapitre de St-Germain, pour les jours de Te Deum et autres cérémonies publiques.

F. Bancs des échevins et assesseurs de la ville de Mons.

G. Bancs des officiers du chapitre de Sainte-Waudru.

H. Pupitres pour le chant.

I. Stalles.

L. Maçonneries de clôture des formes. — 15 Largeur des arcades.

M. Lutrin, son marche-pied et pupitre.

N. Escalier du jubé.

O. Entrées des formes.

P. Porte du chœur du côté de la grande nef.

Q. Pilastres qui soutiennent les voûtes. - 5 Leur largeur.

R. Formes destinées aux dames du chapitre.

S. Porte d'entrée du côté de la sacristie.

T. Balustrades isolées jusqu'à la hauteur de 13 pieds environ, pour le contour du chœur.

V. Dais où se place son Altesse Royale Madame.

W. Prie-Dieu et chaise pour M. le comte d'O-Gara.
X. Prie-Dieu pour Madame de Lenoncourt.
Y. Prie-Dieu pour Madame de Ferarie.
Z. Coussin pour s'asseoir.

* * *

Tels sont les matériaux d'information qui nous aideront à reconstituer les détails du jubé disparu. Pour effectuer ce travail, les descriptions écrites sont insuffisantes ; les représentations graphiques permettent beaucoup mieux de résoudre le problème. Notre *reconstitution* portera successivement sur le côté de la nef, les faces latérales, le côté du chœur et enfin sur l'ensemble du jubé.

La première question à solutionner est celle des DIMENSIONS. Le *contrat* Nonon ne renferme pas de données à ce sujet; le *projet* de Dubrœucq ne porte aucune indication d'échelle ; il devait être établi au 1 : 25 environ. Nos dessins ont été tracés à l'échelle de 1 : 20 et reproduits à l'échelle de 1 : 50 ; ils ont été exécutés par un spécialiste du dessin.

Celles des dimensions du jubé qui nous sont parvenues, ou que nous avons pu rétablir, sont les suivantes :

Hauteur du jubé : 7 mètres 1/2 environ.

Largeur : du côté du chœur 10 m. ; du côté de la nef, 12 m. environ ; de chacune des faces latérales, 3 m. 60 environ.

Profondeur : 4 m. 1/2 environ [1].

Les dimensions approximatives des sculptures qui nous ont été conservées sont :

Vertus théologales : 1 m. 60.

Vertus cardinales : 1 m. 70.

Bas-reliefs posés sous les balustrades ; largeur 1 m. 15 ; hauteur 0 m. 70.

[1] Cf. ci-dessus, page 41.

Bas-reliefs circulaires : diamètre 1 m. 10.

Frise centrale et petits reliefs : hauteur 0 m. 35.

Portement de croix : hauteur 1 m. 70 ; largeur 1 m. 30.

Flagellation : hauteur 1 m. 70 ; largeur 1 m. 30.

Résurrection : hauteur 1 m. 85 ; largeur 2 m. 50.

Descente du St-Esprit et Ascension : hauteur 0 m. 95 ; largeur 0 m. 90.

Salvator : hauteur 1 m. 65.

Moïse et David : hauteur 0 m. 80.

Dix petits bas-reliefs : hauteur 0 m. 35 ; 4 à 100 × 35 ; 6 à 120 × 35.

Bas-relief de sainte-Waudru : hauteur 1 m.20 (0.70 + 0.50) ; largeur 1 m. 10.

Il est à remarquer que l'on a endommagé plusieurs de ces bas-reliefs, en les enlevant de leurs cadres. Les bords en ont été mutilés au point de présenter avec les dimensions primitives, des écarts variant de 5 cm. à 20 cm., suivant la grandeur des pièces. Seuls deux petits reliefs ont subi de très graves mutilations : *le baiser de Judas* et *Jésus prend son manteau*. On les a indûment réunis et placés, en *prédelles*, à l'autel de la dixième chapelle du chœur. La composition du premier de ces reliefs (34 × 105 cm.) est intacte. Nous n'avons conservé du second que la moitié à peine, mais la partie qui subsiste permet d'identifier sûrement le sujet du relief, d'accord avec les documents d'archives.

Il est d'ailleurs possible de mettre ces dimensions en parallèle avec celles du *projet* de Dubrœucq. La hauteur moyenne des statues est de 1 m. 65 : en la prenant 7 fois en largeur et 4 fois 1/2 en hauteur, on obtient une largeur de 11 m. 55 et une hauteur de 7 m. 40 pour le *projet*. Il y a donc accord presque parfait. Toutes les colonnes ont la même hauteur, celles d'en haut comme celles d'en bas. Celles d'en haut ont la hauteur des niches, dont les statues

atteignent environ 1 m. 60 ; les colonnes ont donc, comme les niches elles-mêmes, une hauteur de 1 m. 80 environ. D'après les mesures prises sur le *projet*, les trois parties du jubé (piliers sans les soubassements, voussures et balcon) sont à peu près de hauteur identique, abstraction faite des frises. La frise du milieu a 35 cm. ; il y a parité de dimensions entre les frises supérieure et inférieure qui ont, sans la moulure, environ 3/5 de la frise médiane, soit 21 cm. environ. Les bases des piliers ont les 5/7 de la hauteur des colonnes, donc environ 1 m. 28. Par voie de comparaison ou par le calcul, on détermine encore d'autres dimensions : ainsi, la largeur des trois travées est équivalente au tiers de la largeur du jubé, déduction faite de la mi-largeur des piliers de chacun de deux côtés. On en déduit la mesure des arcs, dont la courbe est en plein-cintre parfait et qui ont la hauteur de la partie médiane horizontale, soit la moitié de la largeur des travées. En outre, on observe que les arcades, les Vertus cardinales, les reliefs du Portement de croix et de la Flagellation sont à peu près de même hauteur : Vertus cardinales, 1 m. 70 ; reliefs 1 m. 70 ; hauteur des arcs (dans la reconstruction), 1 m. 75. C'est dans les « ronds » (*Lunettes*) des arcades que doivent se placer, pour les remplir, les reliefs en rond. Le projet montre que ces reliefs étaient entourés d'une large bordure. Leur dimension transversale est de 1 m. 10 environ ; les bordures ont donc :

$$\frac{1 \text{ m. } 75 - 1 \text{ m. } 10}{2} = 0 \text{ m. } 30 \text{ environ.}$$

Toutes les parties de l'œuvre, on le constate, se rapportent entre elles comme les anneaux d'une chaine ; toutes leurs dimensions sont en concordance et s'adaptent aux proportions même du jubé, dont l'architecture devait leur faire produire toute leur valeur esthétique.

*
* *

CÔTÉ DE LA NEF[1].

Cette face du jubé fut exécutée conformément au projet de Dubrœucq et au contrat Nonon (*Planche* II, *Appendice* I, A, 3). Sa hauteur était de 7 m. 75 ; sa largeur était de 11 m. 90, divisée en trois parties par les trois constructions verticales portant les piliers et les pilastres. Le parapet, les arcades et les piliers sous-jacents avaient à peu près la même hauteur, soit 1 m. 80 environ, sans les frises. La frise médiane avait, sans la moulure, 0 m. 35 de haut ; la frise supérieure, comme le balcon surmontant la colonnade, avaient, sans les moulures, 0 m. 21 de haut. Le soubassement avait une hauteur de 1 m. 28 environ, soit les 5/7 de la hauteur des piliers. Les trois arcades se développaient entre les piliers du premier étage ; elles comprenaient les médaillons destinés aux reliefs en rond qui avaient, en dimension transversale, 1 m. 10 environ (sans leur large bordure). Les trois niches du second étage étaient disposées de manière à ménager l'espace nécessaire à des bas-reliefs de 1 m. 20 de hauteur, bordures comprises. La paroi du parapet avait une hauteur de 1 mètre environ, équivalente à celle des reliefs, en tenant compte de la bordure arquée qui les surmontait. Les balustrades étaient constituées de piliers à arcatures et de pilastres ornés, à demi-colonnes. La niche du milieu fait saillie sur les reliefs adjacents (Planche III) ; la planche IV nous montre exactement toute sa disposition ; elle comportait un espace vide, aménagé pour un autel. Cette face du jubé était naturellement complétée par des consoles, des entablements et des motifs de décoration. Nous avons renoncé, pour éviter des surcharges inutiles, à en faire figurer le détail sur notre dessin

[1] Voir Planche III.

(*Planche* III). En l'absence d'autre information, nous avons représenté toute la partie inférieure du jubé, les compartiments latéraux avec leurs deux autels, comme le portail du centre, d'après les indications du projet de Dubrœucq. Dubrœucq présenta, au choix, deux plans d'ordonnance pour ces panneaux latéraux (*Planche* II). Lequel des deux fut exécuté ? Écarta-t-on l'un de ces deux plans ? Nous ne pouvons rien répondre sur ce point.

C'est dans ce cadre architectural que furent distribuées les sculptures de Dubrœucq. Les quatre entablements à crossettes, surmontant les piliers aux saillies les plus marquées, formèrent les socles des quatre Vertus cardinales, posées entres les arcades et les coins du jubé : c'étaient, en allant de gauche à droite, la *Force*, la *Tempérance*, la *Justice* et la *Prudence*. Les trois niches supérieures reçurent les Vertus théologales, dans l'ordre suivant : la *Foi*, la *Charité* et l'*Espérance*. Les trois médaillons des arcades portaient : au milieu, le Jugement dernier ; sur les côtés, la Création et le Triomphe de la religion. Le champ des six bas-reliefs placés sous les balustrades est de forme rectangulaire ; les dimensions en sont uniformément de 1 m. 20 sur 1 mètre ; une bordure en arcade formait le couronnement de chacun de ces six bas-reliefs. Deux seulement sont parvenus jusqu'à nous : *Ecce homo* et *Condamnation* (*du Christ*) ; ils étaient posés des deux côtés de la niche centrale. Les quatre autres figuraient des scènes de la Passion. Le bas-relief de la *Cène* appartenait, pensons-nous, à l'une des faces latérales du jubé (la face gauche). Les panneaux surmontant les deux autels, à la partie inférieure du jubé, étaient destinés à recevoir des statues de *Saints* et de *Prophètes*. Nous n'en savons pas plus, sur ce dernier point. Léop. Devillers se rappelle pourtant avoir vu, dans sa jeunesse, reposant à leur place, les statues des *Prophètes* qui sont aujourd'hui perdues.

ARGUMENT.

Notre reconstruction est établie d'après les matériaux d'information que nous avons énumérés ci-dessus et d'après les données que nous ont fournies les dimensions, prises sur le projet de Dubrœucq. La concordance, que les six groupes étudiés plus haut nous fait voir, est absolument concluante. Nous devons pourtant revenir, au point de vue critique, sur plusieurs points particuliers.

Le *projet* et le *contrat* Nonon sont en accord parfait ; pourtant, si nous examinons de près les documents écrits et les sculptures arrivées jusqu'à nous, il semble que Dubrœucq se soit écarté quelque peu de son *projet* primitif. C'est ainsi que, dans les bas-reliefs à placer sous les balustrades, il aurait fait choix de scènes de la *Passion* au lieu de sujets tirés de l'*histoire des premiers hommes*. Ce fait est attesté, tant par les trois bas-reliefs que nous avons conservés (*La Cène*, *Ecce homo*, *Condamnation du Christ*) que par des passages tirés de Vinchant et de Baert (voir aussi *Appendice* I, A 25-27). Nous y lisons : « A maistre Jacques du Brœcq pour la fachon des deux grandes historettes plattes du doxal du costet vers la nef (25) la somme vint et cincq florins Karolus d'or pour l'une des deux du milieu du docsal devers la nef qui est là où Pillatte lave ses mains (26) » et la même somme pour « une des quattre qui est là où Pilate remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo (27) ». Vinchant parle de « diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ ». Enumérant pêle-mêle les sujets figurés sur les bas-reliefs, Baert signale *La Cène*, l'*Ecce homo* et la *Condamnation de Jésus* ; mais il ne mentionne pas les trois autres ; il relève d'autres sujets qui n'appartenaient pas à cette partie du jubé : *la Flagellation* et le *Portement de la croix*, qui figuraient aux faces latérales, le *Jugement dernier* du médaillon central et le bas-relief de *sainte Waudru*, qui n'appartenait pas au jubé. Baert se contente de dire que les autres sujets des bas-reliefs étaient « allégoriques ».

Le même auteur affirme, d'autre part, que le jubé était décoré de sept statues et onze bas-reliefs (abstraction faite de la décoration de la face tournée vers le chœur, que Baert décrit à part). Cette indication est conforme à la vérité, en ce qui regarde les statues ; elle est discutable en ce qui concerne les bas-reliefs : il y en aurait eu six au total, sous les balustrades du côté de la nef et des faces

latérales, puisqu'il est certain qu'il faut compter trois reliefs circulaires et un grand bas-relief pour chaque face latérale. Il n'y aurait donc pas eu, d'après cela, de bas-relief sous la balustrade des faces latérales, à moins de porter à treize le total des bas-reliefs. Comment comprendre l'ordonnance de la face latérale, en tenant compte d'un bas-relief posé sous la balustrade ? Il est très malaisé de mettre d'accord les indications de Baert avec celles des autres documents d'information. N'ayant pas trouvé mentionnés, dans ses sources, les deux reliefs-médaillons de *la Création* et du *Triomphe de la religion*, Baert n'a signalé que le troisième, *le Jugement dernier*; d'après lui, il y aurait eu huit bas-reliefs sous les balustrades, deux autres (les grands) aux faces latérales et un dernier (*le Jugement dernier*), soit onze au total. Pourtant, avec le bas-relief de *sainte Waudru*, qu'il mentionne aussi, Baert aurait dû compter, non pas onze, mais bien douze bas-reliefs. Son erreur vient sans doute du fait qu'il n'a pas vu lui-même le jubé et qu'il en fait la description d'après une source dont les données ne sont pas absolument exactes (à savoir le texte des délibérations du *Chapitre de Sainte-Waudru*). Nous pourrions trouver une autre explication de l'erreur de Baert : en additionnant les bas-reliefs posés sous les balustrades des faces latérales, on obtient six + trois + deux = onze bas-reliefs; mais il faudrait, pour ce faire, expliquer comment Baert concevait l'ordonnance de ces faces du jubé, dans le *champ* de leur partie supérieure. Baert, nous l'avons vu, ne fait mention que d'un seul relief-médaillon. Il y aurait donc, ici encore, une discordance.

Sur le socle de l'autel de sainte Marie-Madeleine, est encastrée une *Mise au tombeau*, dont les dimensions paraissent s'accorder avec celles de nos trois bas-reliefs. Le jubé comporta, très probablement, un bas-relief traitant le même sujet; mais la facture du bas-relief conservé à la Collégiale ne permet pas de l'attribuer au jubé de Dubrœucq. Nous concluons : seuls, l'*Ecce homo* et la *Condamnation de Jésus* appartiennent sûrement à la partie centrale de la face de la nef.

Dans le *projet* de Dubrœucq, le champ des reliefs-médaillons portait des écussons; l'exécution leur a substitué des bas-reliefs circulaires. En outre, les sept statues diffèrent également de style dans les esquisses du *projet* et dans leur seconde facture. Le *projet* ne nous éclaire pas sur les reliefs circulaires, livrés vraisemblablement avant 1545, et les *comptes* nous font défaut pour cette période. Le *Contrat Nonon* parle déjà de « troix ronds de histoires » et Vinchant dit, à son tour : « Au-dessus dicelle (arcure du milieu) se void le

jugement dernier ; l'arcure du droit costé est l'autel de St-Machaire, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde ». Baert mentionne aussi le *Jugement dernier* et les dimensions des trois « ronds » concordent entre elles, comme avec celles de ce bas-relief et avec les dimensions du *projet*.

Tous les témoignages sont, d'autre part, en concordance relativement à l'emplacement et à l'ordonnance des *Vertus théologales* et *cardinales*. Le caractère même de leur composition entraînait d'ailleurs les dispositions arrêtées pour leur emplacement : *la Tempérance* et *la Justice* devaient être posées sur le front du jubé, en caryatides, la dernière tournant légèrement la tête à droite, la première vers la gauche. *La Force* et *la Prudence* sont visiblement composées de manière à être posées, l'une à gauche et l'autre à droite. *La Charité* devait constituer un pilier central, tandis que *la Foi* et *l'Espérance* formaient pendants.

Le *Contrat Nonon* et le *projet* de Dubrœucq donnent des indications concordantes en ce qui concerne les soubassements, les frises, les moulures, les arcatures, les bordures, l'ordonnance des grandes et petites arcades, celle des pilastres des deux étages, des piliers et demi-piliers, des niches et des balustrades. On peut s'en assurer par une comparaison détaillée (*Planche* II et *Appendice*, A, 3). Il n'y a guère qu'un point douteux, en ce qui regarde les balustrades. Le *Contrat Nonon* parle explicitement de « colombes de marbre servantes des clères voyes furnies de petittes archures contre lesquelles se metteront les petittes ballustres d'allebastre ». Le *projet* concorde avec ces indications, tandis que Vinchant, qui était un profane en matière d'art, nous dit que « le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre ».

Relativement à l'ordonnance des piliers, le projet et le *Contrat Nonon* nous renseignent mieux que les descriptions ultérieures (cf. ci-dessus, Ad 4, N. de Guyse). On conserve, dans les sous-sols de la Collégiale de Sainte-Waudru, sous la sacristie, un fragment d'ancien pilier qui, au premier examen, semblerait provenir du jubé de Dubrœucq : le corps de ce fragment, orné vers le bas, cannelé vers le haut, rappelle la facture des piliers du *projet*. Mais ce morceau, qui a une hauteur de 30 + 60 cm., appartient à un pilier qui aurait eu de 1 m. à 1 m. 20 de hauteur. Or, les piliers du jubé avaient environ 1 m. 80 d'élévation et ils étaient très sveltes. Le fragment dont nous parlons provient peut-être de l'atelier de Dubrœucq ; il a pu être enlevé à un autel ou même à une grille du chœur, puisque sa facture est analogue à celle des piliers du jubé. Une série complète

de piliers sortis des ateliers de J. Dubrœucq nous a été conservée, à savoir tous les piliers de l'autel de Sainte-Marie-Madeleine (planche xxxv). Mais ils ne dépassent pas 1 m. 40 environ, en hauteur; ils sont beaucoup moins élancés et plus lourds que les piliers si sveltes et si ornementaux du jubé : ces derniers évoquent la grâce française du xvi[e] siècle; les premiers sont, au contraire, d'une facture presque flamande.

L'ordonnance des bas-reliefs de l'étage supérieur du jubé (surtout *côté* du chœur) pourrait aussi faire croire à une modification du plan primitif, par J. Dubrœucq : on y voit des bordures rectangulaires, comme à St-Germain (Mons), à Tournai, à Bois-le-Duc. Dubrœucq introduisit-il aussi des changements dans l'exécution du *champ* même de ces bas-reliefs ? Cela est très possible ; nous ne pouvons pas cependant l'affirmer ; ni le *projet*, ni le *contrat Nonon*, ni les *descriptions* plus récentes ne nous permettent de conclure sur ce point.

En ce qui concerne les voussures, nous n'avons pas d'autres indications positives que celles du *contrat* et du *projet*. Le *projet* nous fait voir trois voûtes, qui s'ouvrent en plein cintre, à l'avant-plan, et que trois pleins, avec médaillons circulaires, ferment à l'arrière. Le *Contrat Nonon* nous dit : « Troix ronds de histoires qui se debveront asseoir dessus ledit corps, et soubz les premières et grandes vaulsures. Les ronds desdites troix grandes vaulsures et celle dudit portal par dedens le cuer ». Et plus loin : « troix ronds, archures et molures des quattre grandes vaulsures ». Il s'ensuit d'abord que le jubé reposait sur trois voûtes, en second lieu que le passage ménagé entre les deux portails était soutenu par une voûte [comptée comme une quatrième, dans le texte ci-dessus] et, en troisième lieu, que le *projet* nous présente l'ordonnance des voussures, telle qu'elle eut lieu dans l'exécution du jubé. Nous devons donc rejeter l'hypothèse d'une voûte d'arête, que certains érudits ont émise en se fondant sur le *plan* du jubé de Bois-le-Duc (conservé à Londres, au *Victoria and Albert Museum)* et qui eût pu éclairer d'une vive lumière, la question de l'ordonnance des faces latérales du jubé [1].

Il faut envisager également, pour les voussures, la question du soutènement qui a une grande importance, étant donnée la force des poussées latérales. La question intéresse moins les piliers de milieu que ceux d'angles et les architraves. Ces derniers sont évidemment

[1] Dans son relevé détaillé, le *Contrat Nonon* ne parle pas de bordures cintrées pour la face latérale : il y a là un nouvel argument probant, à ajouter à ce que nous avons dit ci-dessus.

trop faibles pour résister à la poussée de la voûte ; mais la construction, dans l'ensemble, donne l'impression d'une grande solidité : sur la face latérale, un grand bas-relief est intercalé entre les architraves inférieure et médiane, qu'il maintient toutes deux ; ce bas-relief s'encastre solidement dans le mur attenant de la partie massive d'arrière et il fait corps avec l'architrave, dans un ensemble combiné en vue de la résistance. La construction est de dimensions trop peu considérables, d'autre part, pour que la question spéciale des arcades de marbre puisse provoquer en l'occurrence des réflexions. Le jubé de Tournai, un des rares jubés renaissance que nous ayons conservés, a également des arches de marbre : si la résistance aux poussées y paraît plus accentuée, elle donne à l'ensemble de ce jubé une certaine lourdeur. Le jubé de l'église St-Germain (*Planche XXXI*) offre la même disposition que celui de Ste-Waudru ; le premier fut construit sur le modèle du second et on relève entre eux des analogies nombreuses, dans l'ordonnance architecturale. (Cf. dans le *Contrat Hackart, Appendice* I, B, 12 : « Item, trois arches de marbre etc. »).

La face de la nef portait une décoration très riche. Les *comptes* font mention des « menues tailles d'albastre » à côté des « pierres d'albastre ». L'architrave du sommet en était rehaussée, dans son milieu, de motifs ornementaux ; sur les faces des côtés et du chœur, elle ne comportait que de petites scènes en relief. Il y avait en outre des ornements sur tous les piédestaux, à la partie inférieure de tous les fûts de piliers, aux deux frises, aux balustrades, sur les coins des arcades, aux champs triangulaires contigus aux médaillons, aux petits coins des niches cintrées et des arcatures qui bordaient les bas-reliefs. Dans toutes les moulures du sommet, l'albâtre était comme avivé par des cannelures en oves. Il serait pourtant impossible de tenter la reconstitution de tous ces ornements : nous n'en avons pas conservé le plus petit débris [1].

[1] Nous avons fait bien des efforts, mais en vain, pour retrouver quelques restes des ornements qui décoraient la *face de la nef*. On nous avait certifié, à Mons, que le Gouvernement avait un jour fait l'acquisition, pour une somme de 10.000 frs. environ, de certaines pièces ornementales provenant du jubé. Nous avons fait des recherches au *Musée du Cinquantenaire*, exploré les greniers et les sous-sols de la *Porte de Hal*, sans aucun succès. M. Destrée, Conservateur au *Musée du Cinquantenaire*, eut l'obligeance de faire effectuer des investigations à la *Direction des Beaux-Arts* et au *Musée des Anti-*



LES HÉBREUX RECUEILLANT LA MANNE (1er FRAGMENT)



FACE LATÉRALE[1].

Nous avons figuré, à la *Planche* IV, la face latérale *gauche* (la *droite* devait en faire le pendant). Ce côté du jubé est, dans son ordonnance, en corrélation étroite avec la *face de la nef*, pour la hauteur totale et pour la disposition des étages. Son pilier d'angle, ses colonnes ornées, tout l'ensemble de son profil rappellent de très près l'ordonnance de la face tournée vers la nef. Les frises en occupent, dans le travers, deux compartiments verticaux. La largeur de la première est subordonnée à celle du grand bas-relief (*la Flagellation*, 1 m. 30 environ) ; celle de l'autre dépend du pilier d'angle de la *face de la nef* ; ce dernier et le pilier gauche de la *face latérale* sont symétriques. Deux champs de grandes dimensions s'y succèdent de bas en haut : le *champ* inférieur est occupé par *la Flagellation* ;

quités, toujours en vain ! Dans la 6e chapelle latérale (côté gauche), à Ste-Waudru, on voit deux fragments décoratifs en *prédelles*. Leur style diffère de celui des autres pièces du jubé : ils paraissent avoir été enlevés aux grilles du chœur ou des chapelles. Dans la clôture de la *Chapelle Ste-Barbe* (au chœur), à St-Nicolas-en-Havré, à Mons, se trouvent cinq autres fragments qui, par leurs dimensions et leur facture, pourraient avoir appartenu au jubé de Dubrœucq. Hachez (*Mémoire* sur cette église, Mons, 1859, pp. 13, 14, 44) affirme que, dans cette église, avant son incendie du 15 janv. 1664, se trouvaient des stalles et un jubé du xve siècle ; la *Chapelle du St-Sacrement* fut érigée en 1540, celle de *St-Mathieu et St-Jean* entre 1550 et 1594, et une grille fut placée au chœur « à la carolle du fond », en 1644, d'après une *Résolution des mambours*. La date de 1779, inscrite à la *Chapelle Ste-Barbe*, se rapporte certainement à la réédification de la grille après l'incendie. Il est possible qu'on y employa des débris de la décoration primitive. Si l'attribution, au jubé de Dubrœucq, de ces 5 fragments est incertaine, on doit néammoins les regarder comme des spécimens intéressants de l'art décoratif de l'école montoise ; ils doivent être datés, au plus tard, du début du xviie siècle.

[1] Cf. *Planche* IV. Notre dessin figure la *face latérale* gauche. Les *faces* droite et gauche faisaient symétrie, de part et d'autre du jubé,

la disposition de l'autre rappelle le second étage de la *face de la nef*, avec sa balustrade surmontant un bas-relief (*la Cène*) couronné d'une bordure en cintre. Des trois frises, deux (les frises supérieure et inférieure) sont ornées de divers motifs ornementaux ; un bas-relief historié (*le baiser de Judas*) remplit la frise du milieu. C'est la largeur de la frise en relief (*le Mont des olives*) qui détermine celle du second compartiment vertical. Les autres champs devaient être occupés par des plaques de marbre ; cette disposition se voit, aujourd'hui encore, au jubé de Tournai. L'ordonnance des étages est identique dans les deux compartiments. C'est derrière l'étage supérieur de cette *face latérale* que se trouvait l'entrée de l'escalier du jubé.

Les bas-reliefs des deux *faces latérales* étaient disposés de manière identique ; ceux de la *face* gauche se présentaient comme suit : le *Portement de la croix* (au champ inférieur), la *Mise au tombeau*? (sous la balustrade), *Jésus chargé de la croix* et *Jésus cloué à la croix* (à la frise).

ARGUMENT.

C'est sur l'ordonnance présumée des voûtes qui portaient le jubé, — ordonnance fondée sur les indications contenues dans le *projet* de Dubrœucq et le *Contrat Nonon* — que nous avons basé notre reconstitution des *faces latérales*. Si l'on admettait la possibilité d'une voûte d'arête, il faudrait substituer au champ inférieur une arcade cintrée, qui aurait été fortement surbaissée par suite du plan rectangulaire de la voûte. La disposition que nous avons admise s'accorde, au contraire, avec les deux champs de dimensions à peu près égales, et contigus aux trois frises. Nous avons dit, antérieurement, les raisons qui doivent faire rejeter l'hypothèse d'une voûte d'arête pour le jubé de Dubrœucq.

Une comparaison avec le jubé de Tournai ne pourrait que confirmer encore notre reconstitution des *faces latérales*. Les faces latérales, à Tournai, offrent exactement la même disposition que celles de Mons. L'ordonnance du jubé de Tournai concorde, au reste, avec celle du jubé de Sainte-Waudru ; il en était de même du jubé de l'église de St-Germain, à Mons (voir le *Contrat* de 1575 et la *Planche* XXXII), auquel le jubé de Ste-Waudru servit, comme on sait, de modèle.

Il serait impossible de ne donner qu'un « compartiment », au lieu de deux, à la *face latérale* en admettant que le pilier d'angle, à droite ou à gauche, aurait été directement enchassé dans le pilier d'intersection du jubé : les textes d'archives (*Appendice*, A, 13, 14) parlent explicitement de deux petits bas-reliefs destinés à la *face latérale* et leurs dimensions sont telles, qu'ils n'auraient pas pu trouver place dans un seul et même « compartiment ».

Quant à la répartition des sculptures, les documents d'archives nous fournissent des indications précises : *la Flagellation* « est posée au retour [1] du docsal vers l'otel St-Blase » (A, 10). Le *Portement de la croix* « va au retour du docsal vers l'otel St-Marcou » (A, 9). Le bas-relief du « Crist priant au Jardin des Olives va au retour vers l'otel St-Blaze » (A, 13). « Comment Judas treyt Nostre-Seigneur contre le retour vers l'ostel St-Blaize » (A, 14) et plus loin : « où on attache le Crist a la crois va au bout du docsal vers le puis » (A, 24). L'autel de saint Blaise, devenu plus tard l'autel de Jésus flagellé, se trouvait dans le bras

[1] *Retour* a ici le sens de *face latérale*, ce qui résulte à toute évidence du texte A, 8, où il est parlé de « deux retours du docsal ». Le mot *retour* est employé avec la même signification dans les *Contrats* relatifs aux stalles de Ste-Waudru et de St-Germain (*Appendice* I, B). Il n'en est pas de même dans le *Contrat Hackart*, où *retour* désigne une *bordure en retrait*.

gauche du transept et celui de Saint-Marcoul, dans la suite autel de Marie-Mère de Grâce, était dans l'aile droite du transept [1]. Le puits mentionné ci-dessus devait, semble-t-il, se trouver dans le bras droit du transept (on signale parfois des puits dans les anciennes églises) [2]. Il résulte des documents que nous venons de citer, que le grand bas-relief de *la Flagellation* était posé à la *face latérale* gauche, à côté du plus petit. Ce dernier (le *Jardin des olives* et le *Baiser de Judas*) était disposé, de gauche à droite, suivant l'ordre historique des scènes qui y étaient figurées. A la *face latérale* droite, nous ne pouvons attribuer positivement que le grand *Portement de la Croix*. Si nous admettons la donnée qui place *Jésus cloué à la croix* à l'extrémité du jubé vers le puits, ce bas-relief se serait trouvé dans le « compartiment » d'arrière. Et la symétrie présumée ferait attribuer à la partie antérieure un second petit bas-relief, en concordance avec le total des bas-reliefs (mentionnés, au nombre de dix, dans les pièces d'archives et parvenus jusqu'à nous). La *face latérale* droite aurait donc porté *Jésus chargé de la croix*, bien que le document qui la concerne (A, 22) ne mentionne point que ce bas-relief se serait trouvé « vers l'otel St-Marcoul » ou « vers le puis ».

Nous n'avons pas de source précise relativement aux *sujets* placés dans le champ supérieur : nous l'avons reconstitué avec sa balustrade et son bas-relief, par analogie avec les six compartiments de la *face de la nef* qui portent des bas-reliefs. L'attribution, à la *face latérale* gauche, du bas-relief de *la Cène* qui, dans l'ordre historique, se placerait en premier lieu, ne repose que sur une présomp-

[1] Cf. Devillers, *Mémoire*, pp. 67 et suiv. Saint-Marcoul était le patron des *merciers et toiliers*.

[2] Cf. le *puits* qui se trouvait dans la cathédrale de Strasbourg (d'après la *gravure* de *Brunn*).

tion. La *face latérale* droite fut peut-être ornée d'une *Mise au tombeau* ; la disparition de plusieurs des bas-reliefs principaux nous met dans l'impossibilité d'être plus affirmatif.

Nous devons exposer ici les raisons qui nous ont décidé à exclure, des pièces sculpturales du jubé, le *bas-relief de sainte Waudru*. Baert[1] mentionne, comme ayant fait partie du jubé de Dubrœucq : « Sainte Waudru faisant bâtir une église ». Or, il est aisé de se convaincre que cette affirmation n'est pas soutenable : ce bas-relief ne peut être attribué au jubé, tant à cause du *sujet* qu'il porte qu'à cause de ses dimensions. Il a une hauteur de 0 m. 70 + 0 m. 50 = 1 m. 20 et une largeur de 1 m. 10. Le seul *champ* qu'il aurait pu occuper est celui qui se trouve sous la balustrade et dont les dimensions sont : largeur 1 m. 20, hauteur 1 m., bordures comprises. L'impossibilité saute aux yeux. Elle est aussi évidente, si l'on examine de près les dimensions du *champ* supérieur : 1 m. 70 de hauteur, 1 m. 20 en largeur. Il est d'autre part impossible d'entamer ou de supprimer la balustrade, pour faire place à ce bas-relief. Il faudrait aussi attribuer, à l'autre *face latérale* qui est le pendant de la première, quelque bas-relief de la même dimension, ce qui ne se peut pas davantage. Ajoutons une raison d'ordre esthétique : nous nous trouvons en présence de deux *champs* de proportions à peu près identiques, que deux grands bas-reliefs, superposés l'un à l'autre, doivent occuper. Que l'on prenne la peine de dessiner les deux *sujets* en question et l'on se convaincra vite de la monotonie qu'ils auraient produite, en contradiction très marquée avec l'expression décorative de la *face de la nef*. La facture de ce bas-relief

[1] Cf. p. 538. — Planche XXVI. — Voir aussi Ad 4. L'opinion de Baert est acceptée, sans examen critique, par LE MAYEUR-DELMOTTE, *Gloire Belgique*, p. 114 et suiv. ; MATTHIEU, *Biographie montoise*, p. 124 et suiv., et DEVILLERS, *Mémoire*, p. 45.

de *sainte Waudru* ne suffirait pas à l'exclure des pièces du jubé. Il aurait pu être livré, par Dubrœucq, antérieurement à 1545 (bien que les pièces d'archives ne le mentionnent pas). D'autre part, Vinchant ne le signale pas, mais il nous apprend positivement que les bas-reliefs traitaient de de la *Passion du Christ*. Nous concluons : les dimensions du *bas-relief de sainte Waudru*, le sujet qu'il figure et la raison esthétique que nous avons dite attestent que cette pièce n'a pas fait partie du jubé ; Baert a fait erreur en affirmant le contraire.

COTÉ DU CHŒUR [1].

La partie médiane de l'étage supérieur présente, dans l'ensemble comme dans les détails, la même ordonnance que la partie correspondante de la *face de la nef*. Les seules différences à noter sont les suivantes : la niche centrale de la *face du chœur* est disposée, non pas comme celle de la *face de la nef*, mais dans la forme des niches latérales de cette dernière. Les *champs* occupés par les bas-reliefs latéraux ont les côtés presque égaux et sont plus grands que les *champs* correspondants de la *face de la nef*. La frise principale ne porte de motifs décoratifs que dans le milieu ; sur les côtés, elle est occupée par des bas-reliefs. Au lieu d'une grande arcade, la *face du chœur* est ornée d'un bas-relief de grandes dimensions, reposant directement sur l'entablement du portail. Les compartiments latéraux de cette *face*, plus étroits que ceux de la *face de la nef*, sont en grande partie couverts par les stalles du chœur ; à la partie supérieure, ils portent une balustrade et une frise garnie de bas-reliefs ; un pilier servant de fond à une statuette divise chacun de ces deux compartiments en parties égales. Le *champ* inférieur, de forme rectangulaire, est simplement

[1] Cf. *Planche* V.

couvert d'une plaque de marbre ; les stalles, posées en ouvrage avancé, masquent en partie ce *champ* inférieur.

La niche centrale est occupée par la statue du *Salvator mundi* qu'accompagnent les statues de *David* et de *Moïse*, adossées aux piliers de côté, à droite et à gauche. Les bas-reliefs de *l'Ascension* et de la *Descente du St-Esprit* accostent *le Salvator* ; l'imposant bas-relief de *la Résurrection* se développe dans le champ inférieur. Les trois frises de milieu sont ordonnancées comme celles de la *face de la nef*. Les frises supérieure et inférieure devaient porter une ornementation symétrique ; celle du milieu, développée davantage vers les compartiments latéraux, était occupée par des *scènes*, comme les faces latérales ; dans le milieu étaient figurées des scènes de la *Passion* (*Jésus devant Caïphe*, *Jésus prend sa robe*) et, sur les côtés, des scènes de l'*Histoire des Apôtres* (*Noli me tangere* et *Thomas l'incrédule*, *le Choix de S. Matthieu* et *Mort d'Ananias*). Nous avons figuré (*Planche* V) les stalles d'après notre reconstitution antérieure (cf. III, 1) ; leur style devait être en harmonie avec celui du jubé.

ARGUMENT.

Ici comme comme ci-devant, nous devons mettre en présence les indications du *projet* de Dubrœucq et celles des autres sources d'information : Vinchant ne fait mention, dans sa description, que du *Salvator* et de la *Résurrection* ; Baert et Devillers parlent des bas-reliefs sans indiquer leur emplacement présumé. Mais les pièces d'archives nous aident beaucoup, dans la reconstitution de la *face du chœur* : *la Résurrection*, disent-elles, « va deseure la porte du docsal par-devers le cuer » (A, 31, 32). *L'Ascension* et *la Descente du St-Esprit* doivent trouver place, si nous en croyons les *Comptes* et *Quittances*, « vers le cuer deseulre le grande histoire de la Résurrection à deulx

costez » (A, 34, 35). Le *Salvator*, *David* et *Moïse* étaient posés « pardedens le cœr » (A, 37, 38). Vinchant précise en disant qu'il y avait « au-desoub de la statue de Notre Seigneur une pièce admirable de la résurrection ». Le *Contrat Nonon* nous apprend qu' « à l'endroit de laditte chayère par dedens le cuer y auera deux pilliers de marbre noir semblables aux premiers, qui serviront pour recevoir une custode d'un grant ymaige » ; on y lit en outre, à la suite du texte sur les livraisons à effectuer pour les niches : « comme aussi seront les grans ymaiges pardedens le cuer ». Enfin une *quittance* de Dubrœucq (A, 39, 40) mentionne les « tailles d'albastre et ordonnansse faitte autour du Salvatoer ». Ces indications nous renseignent également sur l'ordonnance des niches : mais nous ne pourrions dire de combien la custode mentionnée ci-dessus devait s'écarter des niches. En tout état de cause, la statue avait environ 1 m. 65, hauteur identique, ou peu s'en faut, à celle des statues de la *face de la nef*.

Nous avons réparti les dix petits bas-reliefs du jubé en nous appuyant sur les documents d'archives, qui les groupent en deux séries : 1-7 et 8-10 (A, 11-15 et 21-24). Leurs dimensions variaient, pour la hauteur, entre 30 et 35 centimètres ; on peut s'en assurer, bien que leurs bords aient été mutilés lorsqu'on les enleva du jubé. La largeur de six de ces bas-reliefs est de 1 m. 20 environ ; celle des quatre autres, de 1 m. environ. Ces derniers sont restés presque intacts ; des six premiers, deux sont particulièrement mutilés et il a fallu en rejoindre les fragments (*le Baiser de Judas* et *Jésus prend sa robe*). Les documents qui parlent de ces bas-reliefs, en désignent les deux séries par les mots : « histoirettes basses qui vont desoubz les ballustres dudit doxal » (11, 21) ; ils placent *Jésus jardinier*, *Thomas l'incrédule*, *le Choix de S. Matthieu* « desous les balustres devers le ceur » (12) ; *la Mort*

d'Ananias « par-dedens le ceur » (13) ; *le Jardin des olives* et *le Baiser de Judas* « contre le retour vers l'ostel St-Blaize » (13, 14) ; *Jésus cloué à la croix* « au bout du docsal vers le puis » (24) ; les emplacements de *Jésus devant Caïphe* (15), de *Jésus prend sa robe* (23) et de *Jésus chargé de la croix* (22) ne sont pas spécifiés. Les quatre bas-reliefs nommés les premiers sont ceux qui ont 1 m. de largeur. En restant d'accord avec les pièces d'archives, comme en tenant compte de leur facture et de leurs dimensions, on peut les ranger sans peine dans l'ordre historique et les placer sous les balustrades de la *face du chœur*. De l'autre série des six bas-reliefs, tirés de *la Passion* et ayant 1 m. 20 environ de largeur, deux appartiennent incontestablement, à la *face latérale* gauche, comme nous l'avons démontré (*le Jardin des olives* et le *Baiser de Judas*). Il reste donc quatre bas-reliefs et quatre *champs* sans destination : l'un de ces bas-reliefs doit avoir été posé vers l'extrémité du jubé, non loin du puits (voir plus haut). Le puits se trouvait, suivant la coutume, dans le bras droit du transept ou dans le bas-côté de l'église ; il n'était certainement pas dans le chœur. L'analogie nous commande d'attribuer à la *face latérale* droite un second bas-relief. Les deux *champs* de la *face du chœur*, auxquels les bas-reliefs sans destination pourraient être attribués, ne se trouvent pas « sous les balustrades », comme il faudrait, mais bien à l'architrave principale, au-dessus du grand bas-relief, exactement comme sur les *faces latérales*. Il y a, en cela, similitude complète dans la composition des *faces latérales* et du compartiment central de la *face du chœur*. Deux bas-reliefs représentent des *scènes* d'avant et après le *Portement de croix* ; il est à présumer qu'ils se trouvaient à la frise surmontant ce dernier bas-relief ; l'un des deux pouvait justifier la mention prérappelée : « vers le puis ». Nous attribue-

rions donc *Jésus chargé de la croix* et *Jésus cloué à la croix* à la frise de la *face latérale* droite ; il resterait, pour la frise principale de la *face du chœur* : *Jésus devant Caïphe* et *Jésus prend sa robe*. Nous admettons que, par les sujets qu'ils traitent, ces deux bas-reliefs de la *Passion* ne conviennent pas absolument comme scènes terminales du grand drame religieux. Mais les pièces d'archives disent formellement que Dubrœucq livra, pour le jubé, dix petits bas-reliefs (« X^e et dernière : 21 ; qui est la dernière des dix : 24 ») ; ces sources d'information s'appliquent à cette occasion, non pas à la *face de la nef*, mais bien positivement au *côté du chœur*. Il y a, au surplus, analogie forcée dans la disposition ornementale des frises, entre les *faces latérales* et la *face du chœur*. Quant à la succession des *scènes*, c'est l'ordre historique, établi de la gauche vers la droite, qui est la règle habituellement suivie.

Nous devons examiner aussi l'ordonnance des compartiments latéraux. L'emplacement présumé des petits bas-reliefs, tirés de l'*histoire des Apôtres* et ayant 1 m. environ de largeur, ne présente pas de difficulté : les pièces d'archives disent expressément qu'ils formaient une frise sous la balustrade ; nous pouvons donc fixer la place de la frise et affirmer que la *face du chœur* portait une balustrade. Mais l'emplacement des statues de *David* et de *Moïse* ne nous est pas indiqué. Une observation peut nous aider, sur ce point : avec la largeur des frises latérales (1 m. + 1 m.) et celle des pilastres (comptée deux fois), la largeur totale de la *face du chœur* est de 10 m., dimension qui équivaut exactement à l'écartement des piliers d'intersection. Si l'on plaçait une niche dans le compartiment latéral, on devrait admettre que le gros œuvre du jubé empiétait sur le corps même de ces piliers d'intersection du chœur et du transept ; or, la solidité même de l'église était subordonnée à la force de résistance de ces grands piliers. Aucune trace ancienne

de cet emboitement éventuel ne se montre à leur partie supérieure ; il eût été nécessaire pourtant, dans ce cas, de réduire le corps des piliers vers leur partie inférieure. Ajoutons que le texte suivant, assez ambigu, du *contrat Nonon* s'appliquerait fort bien à une niche : « comme aussi seront les grans ymaiges par-dedens le cuer ». Mais les compartiments latéraux sont des parties, en somme accessoires, de la *face du chœur* : une niche leur eût donné, dans l'ensemble de la composition architecturale, une importance trop grande. Nous ne pouvons pas y placer les statuettes ; leurs dimensions, comme les *sujets* qu'elles figurent, nous interdisent de le faire. Aussi pensons-nous que la balustrade de ces compartiments latéraux était divisée dans son milieu, comme la frise sous-jacente, par un pilastre qui avait la même largeur que les autres subdivisions de l'étage supérieur. La statue, dont ce pilastre formait le fond, était portée par une console analogue à celles de la *face de la nef*. Le corps du jubé ne pénétrait pas dans les gros piliers de croisement ; il se développait entre eux. Nous n'avons gardé aucune pièce sculptée qui pourrait occuper le *champ* d'une frise inférieure : la plaque de marbre servait de fond aux *motifs* couronnant les stalles, en même temps qu'elle suffisait à les isoler du corps du jubé. Remarquons aussi que les subdivisions, au nombre de six, de la balustrade, sont de largeur absolument identique et ordonnées d'une manière uniforme, avec six arcades, cinq demi-colonnes et deux quarts-de-colonnes ; elles sont de plus semblables à tous les autres groupes de balustrades de la *face de la nef* et des *faces latérales*. Il y a, dans cette harmonie voulue, un élément essentiel de l'unité d'impression que Dubrœucq visait à produire.

Il ne pourrait pas être question de supprimer, dans un essai de reconstitution, les bordures arquées formant le couronnement des bas-reliefs de l'*Ascension* et de la *Des-*

cente du St-Esprit, sous prétexte que leurs dimensions se rapportent exactement à celles du *champ* qu'elles devaient occuper. Cette ordonnance des bas-reliefs serait différente de celle qui fut suivie pour la *face de la nef* et le *contrat Nonon* leur donne des arcatures quand il nous dit explicitement : « Item, les molures et arière-pilliers des histoires par-dedens et par-dehors avoecq les archures comme dessus etc. ». Ces bas-reliefs, qui sont des carrés presque parfaits, ont été établis dans des dimensions intermédiaires entre celles qui furent données aux bas-reliefs de la *face de la nef* (sous la balustrade) et celles qui avaient été indiquées primitivement, dans le *projet* de Dubrœucq. Dubrœucq a-t-il modifié les dimensions de ses bas-reliefs, en passant du plus grand aux plus petits, au cours de son travail d'exécution ? Ou bien ce changement de dimensions lui parut-il s'adapter plus complètement à l'exécution d'un *sujet* tel que l'*Ascension* ? Nous ne pourrions le dire.

Les piliers sont ordonnés suivant les indications du *projet*. Le *contrat Nonon* prévoit seize piliers à l'étage supérieur du jubé. Dans notre reconstitution, nous en avons placé quatre à la *face du chœur* (compartiment du milieu), deux à chacune des *faces latérales* et quatre à chacune des divisions latérales de la *face de la nef* (en excluant la niche centrale). Une dernière remarque s'impose, au point de vue constructif : le bas-relief de la *Résurrection*, qui représente une masse d'un poids très considérable, repose sur une architrave trop faible, semble-t-il, pour pouvoir lui servir de soutien. Il est certain, comme le fait voir un examen attentif, que ce bas-relief a dû être, en partie, engagé dans le gros œuvre et dans les piliers. Ses bords portent les traces très visibles des mutilations qu'il subit, lorqu'on l'arracha du jubé. Il avait été, au reste, fortement encastré à la partie supérieure de l'architrave et ancré au moyen d'agrafes de fer. Peut-être l'avait-on étançonné aussi contre la voûte du

portail, à laquelle il était adossé. Le pilier du milieu de ce *portail du chœur* pouvait, d'autre part, lui servir d'appui quand les battants en étaient fermés.

PLAN-COUPE DU JUBÉ [1].

Notre plan a été établi d'après l'ordonnance et les dimensions des *faces de la nef et du chœur*, ainsi que des *faces latérales*. Il comprend deux parties principales : le corps du jubé et l'ouvrage avancé, qui se décompose en une triple arcade, portant une tribune bordée d'un parapet. Le corps du jubé se développe entre les piliers d'intersection du chœur et du transept, dont il intercepte la vue, sans les entamer à vif. Il est ouvert à la base, dans toute la largeur du compartiment du milieu ; une voûte enveloppe ce passage, que deux portes permettent de fermer du côté de la nef, comme vers le chœur. Le corps du jubé comprend donc trois subdivisions : un porche et deux parties latérales. Du côté du chœur, il s'étend jusqu'au bord intérieur des grands piliers de croisement ; la paroi latérale du chœur atteint la même hauteur, comme aussi l'entrée même du chœur, où sont posées les premières stalles. Les parties latérales du jubé devaient être solidement maçonnées ; la tribune qui le couronne était en bois. La partie droite porte les orgues ; dans la partie gauche est dissimulé l'escalier, qui a deux tournants et un palier. La porte d'accès de cet escalier se trouve à l'intérieur du porche, vers la gauche, auprès de la porte du côté du chœur. Sous les arcades latérales, il y avait deux autels (que notre coupe, prise plus haut, ne peut pas faire voir).

ARGUMENT.

L'exécution de deux portails résulte du texte suivant du *contrat Nonon* : « plus les deux portaulx par-dedens et

[1] Voir *Planche* VI. Nous avons supposé une *coupe* prise au-dessus des impostes.

hors le cuer de laditte églize avoecq les demy-pilliers tous fournis ». Nous avons cité plus haut (page 51) un passage du même *contrat*, relatif à la voûte qui devait surmonter les portails. La disposition arrêtée pour l'escalier nous a été indiquée par le plan (du chœur) datant du XVIIIe siècle (voir *Planche IV*). Les pièces d'archives concernant les stalles (*Appendice*, I, B, 7) parlent des « deulx wisseries du docsal » et de « toutte wisserie avec son cassy dormant »[1]. Il ne doit pas être question ici, semble-t-il, d'un escalier en colimaçon, au sens propre du mot, comme en portaient en France, au XVe siècle, les jubés formant pont entre deux ambons ou entre des tourelles à degrés ; il s'agit plutôt d'un escalier étroit à deux tournants. Les documents d'archives parlent maintes fois du buffet d'orgues (« positif d'orghes », A, 20), sans en spécifier la place ; mais son emplacement était indiqué de lui-même.

Il est assez difficile de fixer la position de la paroi vers le chœur : le plan que nous avons dessiné (*Planche IV*) nous montre que la double rangée des stalles du chœur se prolongeait jusqu'auprès de la *face latérale* du jubé et le masquait en grande partie, ne laissant voir que le portail en entier[2] ; il fixe la place de l'escalier ; il fait voir comment le jubé se développait entre les grands piliers de croisement. Pourtant, il n'est pas possible que la connexion entre le jubé et les stalles ait été telle que le *plan* nous l'indique ; une erreur de tracé a été commise, pensons-nous, par l'auteur de ce plan, qui n'était vraisemblablement pas architecte. Son travail porte quelques relevés de dimensions, mais les fautes de dessin et les inexactitudes y sont très nombreuses. Le profil des piliers n'y est pas une seule fois représenté, alors que les plus petits bancs sont minutieu-

[1] *Chassis dormant* (*cadre fixe*, le contraire de *cadre mobile*).

[2] C'est ce que le *contrat* relatif aux stalles du chœur nous dit, au reste, explicitement (*Appendice*, 1, B, 3).

sement figurés : ce plan a surtout pour but, semble-t-il, de faire voir comment la répartition des places réservées dans le chœur devait être réglée, d'après la fonction ou dans l'ordre hiérarchique [1]. L'auteur de ce schéma se préoccupait fort peu de figurer les formes architecturales du chœur. D'après ce plan, le corps du jubé s'arrêterait à la hauteur du portail (P) ; il y aurait un espace libre entre le jubé et les stalles, et ce vide serait occupé, à gauche par l'escalier donnant accès au jubé (N), et à droite peut-être par des parties du jubé, soit maçonnerie, soit boiserie.

Le portail figuré sur le bord du plan n'est pas à la place qu'il devrait occuper (cf. *Planche VI*) ; il n'est pas non plus à la hauteur du dossier des stalles. Contrairement aux indications de ce plan du XVIII[e] siècle, le mur du chœur et le portail intérieur du jubé se trouvaient, pensons-nous, au niveau du dossier des stalles ; le portail extérieur devait être au niveau de la paroi supportant l'autel, ou même un peu plus loin, vers la nef. Plaçons-nous, en pensée, sous l'arcade centrale, à l'intérieur du porche : le chœur tout entier se développe devant nous, avec son pourtour de stalles s'étendant jusqu'au corps même du jubé ; nous contemplons, dans notre imagination vivement éveillée, l'ensemble harmonique de cette composition, d'une esthétique si pure ; nous voyons le jubé et les stalles se confondre, pour ainsi dire, dans l'ordonnance générale du chœur de la collégiale. Supposons maintenant que le jubé vienne à s'écarter de la paroi du chœur, laissant libre un intervalle de 1 m. 20 environ : quel vilain effet feront, en remplissant cet intervalle, le revêtement du mur à gauche, l'entrée de l'escalier à droite, le portail à l'arrière et par-dessus la paroi, resserrée entre deux autres et portant des sculptures. Semblable disposition ne se justifierait pas ; elle détruirait

[1] Cf. ci-dessus, pages 41 et suiv.

l'architecture si bien comprise de la *face du chœur* du jubé, qui était en connexion intime et voulue avec l'ordonnance particulière des stalles. Cet intérieur d'église, d'un art si achevé, est tout à l'honneur du grand talent de Dubrœucq ; il témoigne aussi du bon goût dont le *Chapitre* de Sainte-Waudru sut faire preuve, en lui donnant son approbation. La parfaite unité d'impression, que cette composition éveille encore en nous, serait détruite à son tour, si nous acceptions les indications erronées du *plan* du XVIII[e] siècle : soit par négligence, soit par insuffisance d'information, le dessinateur a tracé à tort, à la hauteur des stalles, les doubles traits figurant le portail du jubé.

L'ordonnance de notre jubé se répète dans le jubé de Tournai ; mais des modifications défectueuses, dans la disposition et les matériaux mêmes, ont, à l'évidence, défiguré l'aspect primitif de cet ouvrage d'art. Tel que Corneille Floris l'avait conçu dans le principe, le jubé de Tournai avait une analogie plus complète avec celui de Sainte-Waudru (*face du chœur*). Dubrœucq n'avait certainement pas donné à la *face du chœur* la disposition que nous montre, aujourd'hui encore, le jubé de Nieuport, dont la partie supérieure fait visiblement saillie sur les stalles du chœur.

DESCRIPTION DU JUBÉ[1].

Le jubé que la Collégiale de Sainte-Waudru, à Mons, conserva de 1548 jusqu'en 1797, se dressait à l'intersection du chœur et du transept ; il formait, dans son ensemble,

[1] Le chapitre qui va suivre contient certaines données descriptives qui ont déjà figuré dans notre *reconstitution* détaillée du jubé : ces redites étaient inévitables ; elles se justifient par la nécessité dans laquelle nous étions de faire suivre, d'une *description* complète en elle-même et indépendante, notre essai de *reconstitution* du jubé.

une tribune surélevée de 10 m. à 12 m. environ de largeur et de 5 m. environ de profondeur, établissant une séparation entre le chœur et le vaisseau de l'église. Il avait pour destination spéciale d'isoler le chœur lui-même, en le dérobant à la vue des fidèles assemblés dans les nefs et de recevoir les orgues, les chanteurs et les musiciens. Le jubé de Sainte-Waudru ne portait pas, semble-t-il, de pupitres pour la lecture de l'Évangile et des Épitres ; l'office religieux, pour les fidèles étrangers au Chapitre, se célébrait d'ordinaire non pas à Sainte-Waudru, mais dans l'église voisine de Saint-Germain. A l'exception de certains jours de fêtes, les offices de Sainte-Waudru étaient réservés uniquement aux Dames du Chapitre ; tous les assistants prenaient place dans le chœur. Des considérations d'ordre esthétique firent donner, à la façade du jubé tournée vers la nef, une ordonnance particulière : de ce côté, se développait une triple arcade, couronnée de trois grandes voûtes. Un passage couvert était ménagé sous le gros œuvre du jubé, dans toute la largeur de l'arcade centrale ; des portes fermaient ce passage, à l'avant et à l'arrière. L'étage supérieur, bordé d'un parapet, portait les orgues dans leur buffet, les bancs et les pupitres des chanteurs et musiciens ; un autel était posé dans une niche centrale faisant saillie vers la nef [1]. Un escalier à deux tournants, dont l'entrée se trouvait sous le porche, vers la gauche, donnait accès à la tribune de l'étage supérieur.

Les parois extérieures de cette tribune, rehaussées d'une riche ornementation plastique, contribuaient à l'ensemble architectural du jubé. Le gros œuvre différait, au point de vue constructif, de l'ordonnance spéciale donnée au seuil

[1] Cet autel était, nous le présumons, dédié à la sainte Croix ; il portait peut-être le crucifix qui se trouve aujourd'hui sur l'autel de Sainte-Madeleine (*Planche XXVII*). Le groupe du *Crucifiement* fut vraisemblablement posé au-dessus de cet autel, sur un socle.

de l'étage supérieur, dont le style rappelait assez bien celui des *attiques* romanes. Dans le compartiment inférieur se développaient, posées de front, trois voûtes d'une ouverture considérable, formant une rangée de trois arcades du côté de la nef. Elles reposaient sur quatre piliers à bases carrées, faisant des saillies égales sur les quatre côtés ; la partie supérieure de ces piliers formait des groupes de colonnes, dont les chapiteaux restaient fortement engagés dans la masse verticale.

Ces piliers, sur lesquels quatre colonnes venaient se greffer, rappellent de très près les piliers gothiques en faisceau, mais ils annoncent une renaissance du style. L'entablement de ces colonnes, qui servaient en même temps de consoles, portait les quatre Vertus cardinales ; ces statues dérobaient à la vue les pilastres, auxquels elles étaient adossées. Le tout était surmonté d'une puissante architrave. Les *faces de côté* du jubé, adossées aux arcades latérales étaient fermées, depuis le niveau de l'entablement des piliers jusqu'à l'étage supérieur. Un *champ* de dimension considérable s'étendait donc jusqu'à l'architrave principale, contiguë au balcon du jubé ; les étages des *faces latérales* se distinguaient par une décoration plastique d'une grande richesse. Sur la *face de la nef*, les trois arcades déterminaient, aux étages, trois sections qui présentaient beaucoup d'analogie, dans leur ordonnance décorative : le milieu de chacune d'elles était occupé, dans toute sa hauteur, par une niche qui accentuait vivement le sommet des arcades ; les piliers latéraux de ces niches étaient portés par des consoles. La niche du centre, dont la signification particulière devait, sous le rapport architectural, être plus fortement marquée que celle des niches latérales, arrêtait les regards, à la fois par les colonnes dédoublées qui la bordaient et par le groupe sculptural qui y était posé. Les *parties* contiguës à la niche centrale comprenaient chacune deux subdivisions, se faisant suite de bas en haut : au faîte, un couronnement ornemen-

tal de balustres et d'arcatures ; à la partie inférieure, un bas-relief encadré d'une arcade cintrée. On voyait ainsi se combiner, dans chaque division, les lignes horizontales et verticales, qui ondoyaient dans le milieu et retombaient avec harmonie, vers les bords. C'est dans l'étage supérieur, en particulier, que se révélaient la parfaite symétrie d'ordonnance, la combinaison si élégante des lignes et des plans, qui caractérisaient tout l'ensemble du jubé de Jacques Dubrœucq. Une frise, surmontée d'une moulure fortement marquée, formait le couronnement des balustrades ; l'étage des *faces latérales* était divisé en deux parties, horizontalement et dans le sens vertical : l'un des compartiments supportait un bas relief, vers le bas, et des balustres, à la partie supérieure ; des plaques de marbre occupaient l'autre compartiment (à l'arrière). Le revêtement des voûtes, sous les trois grandes arcades, était richement ornementé et contribuait beaucoup à l'impression que faisait l'ensemble. Le pourtour du grand porche d'entrée, vers l'extérieur, était disposé en socle, à la base, et en arcade vers le haut. Aux deux parois latérales était adossée une table d'autel, portant des arcatures et des niches dans un *champ* rectangulaire ; ces autels, de style sévère, mais de relief peu marqué, ne formaient que des parties accessoires du jubé. Dans le berceau des grandes voussures étaient ménagées trois *lunettes*, occupant le milieu des parois à l'arrière ; ces lunettes étaient garnies de médaillons circulaires. Les voûtes étaient-elles ornementées de caissons et de rosettes, ou simplement lisses, ou décorées comme le *projet* de Dubrœucq nous l'indique ? Ni le *contrat Nonon*, ni les *descriptions* postérieures ne nous renseignent à cet égard. Les compartiments latéraux de la *face du chœur* étaient en partie masqués, vers la base, par les stalles alignées à l'entrée du chœur. Cette *face* du jubé offrait une disposition analogue à celle de la *face de la nef*. Le compartiment central était le plus richement orné ; à l'étage supérieur, comme la *face de la nef*, il comportait une niche centrale, accostée de deux bas-reliefs et d'une balustrade.

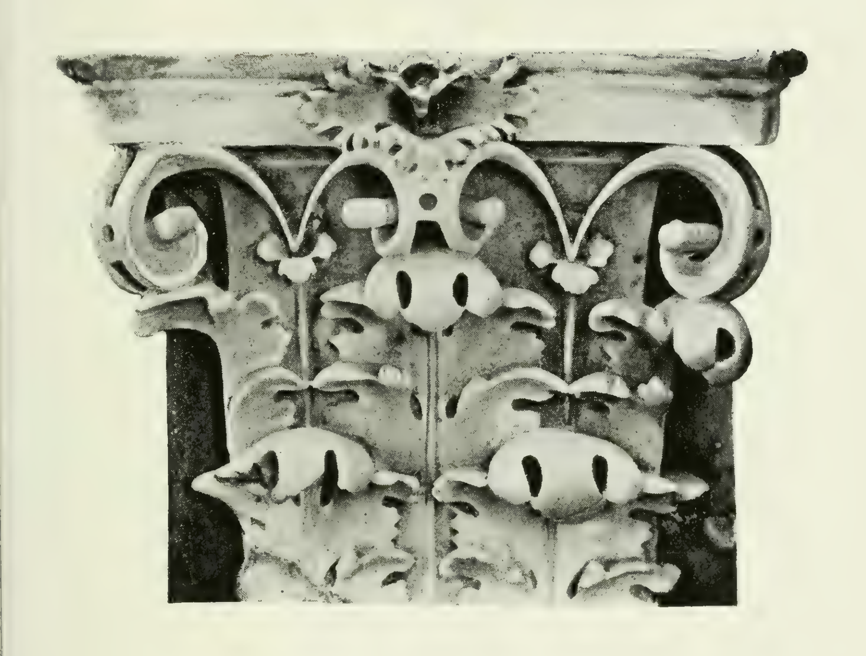
Le compartiment inférieur de cette *face* formait, dans le bas, l'entrée du porche, à deux battants ; un important bas-relief en occupait le panneau supérieur ; une architrave très ample séparait les deux panneaux. Une frise couronnée d'une moulure très saillante terminait l'étage supérieur. Une autre frise, en forme de linteau, se développait à l'entablement du portail. Les parties latérales de cette *face*, dissimulées vers la base, étaient d'une ordonnance très simple : divisées en deux parties, dans le sens horizontal, elles comportaient une balustrade et une frise, entre lesquelles s'intercalait un pilastre. Le panneau inférieur n'avait pas de décoration spéciale.

Les différentes *faces* du jubé, ordonnées comme nous venons de le dire, reçurent une ornementation d'une grande richesse, tant plastique que décorative. Celle de la *face de la nef* arrêtait surtout les regards : là se développaient, dans des niches aux vastes proportions, les statues des *Vertus théologales*, *la Foi*, *la Charité*, *l'Espérance* (rangées dans cet ordre, de la gauche vers la droite). Les quatre *Vertus cardinales*, adossées aux pilastres, reposaient sur les piliers, dans l'ordre suivant : *la Force*, *la Tempérance*, *la Justice* et *la Prudence*. De ces statues, les premières étaient distribuées suivant l'importance du *sujet* qu'elles figuraient, et d'après l'emplacement qu'elles devaient occuper ; les dernières, simplement allégoriques, étaient destinées à porter des motifs de décoration ou à occuper des vides. Une série de huit bas-reliefs s'étalait sous les balustrades : six sur la *face de la nef* et deux sur les *faces latérales*. Ils représentaient des scènes de *la Passion* du Christ. Trois seulement nous ont été conservés : *la Cène*, *l'Ecce homo* et *la Condamnation de Jésus* ; la première de ces pièces avait orné la *face latérale* gauche et les deux autres la *face de la nef*, de part et d'autre de la niche centrale. Les vastes *champs* inférieurs des *faces*



CHAPITEAU

(Albâtre. Collection Raoul Warocqué.)



CHAPITEAU

(Albâtre. Collection Edm. Puissant.)

latérales contenaient deux des principales sculptures du jubé : *la Flagellation* à gauche et *le Portement de la croix*, à droite. Enfin, contribuaient encore à l'effet d'ensemble de la *face de la nef* : les médaillons circulaires des trois *lunettes*, les bas-reliefs de *la Création*, du *Jugement dernier* et du *Triomphe de la Religion* (posés dans cet ordre). La même *face* portait vraisemblablement, dans ses arcades simulées, des statues de *Prophètes*, de *Patriarches*, de *Saints*. Le grand bas-relief qui se développait au-dessus du portail, sur la *face du chœur*, avait pour sujet *la Résurrection*. La niche de l'étage supérieur supportait *le Sauveur du monde*, et était flanquée des bas-reliefs de *l'Ascension* et de *la Descente du St-Esprit*. Enfin la frise de l'architrave principale, sur la *face de la nef*, était très ornementale ; celle de la *face du chœur* et des *faces latérales* était décorée de petites *scènes* en relief ; la *face latérale* gauche portait *le Jardin des olives* et *le Baiser de Judas* ; la droite, *Jésus chargé de la croix* et *Jésus cloué à la croix* ; à la *face du chœur*, dans le milieu, figuraient *Jésus devant Caïphe* et *Jésus prend sa robe* ; et plus haut, sur les côtés, *Noli me tangere* et *Thomas l'incrédule* (à gauche), *le Choix de Saint-Matthieu* et *la Mort d'Ananias* (à droite).

Les moindres places libres étaient couvertes d'une riche ornementation décorative : c'était le cas pour les trois frises, pour tous les plans des piédestaux et les pilastres non occupés, pour les fûts de colonnes à leur base, pour les coins des arcatures, pour les triangles des *lunettes*, pour les moulures des entablements, etc. De tout cela, il ne nous reste que des débris, dont il serait difficile de fixer la destination particulière. Le travail d'exécution du jubé fut-il absolument conforme aux indications qui figurent sur le *projet* de Dubrœucq ? Nous l'ignorons, mais nous opinons pour la négative. Les moulures et les bordures en marbre noir durent, pensons-nous, être avivées de godrons à oves, en

albâtre. Dans leur ordonnance aussi distinguée que somptueuse, les profils témoignent d'une inclination très vive vers les formes italiennes, interprétées avec une parfaite intelligence.

A l'intérieur, le gros œuvre du jubé était maçonné ; toutes les bordures étaient en marbre noir poli ; les sculptures et les parties ornementales, en albâtre jaunâtre ; les voûtes des niches et les bordures cintrées, en pierre d'Avesnes (cf. *contrat Nonon*, A, 3).

ARCHITECTONIQUE.

Tel qu'il vient d'être *reconstitué* dans son ancienne ordonnance, le jubé de Mons occupe une place importante dans un chapitre spécial de l'histoire de l'art. Dans l'état actuel de nos connaissances, il apparaît comme le premier en date des jubés qui furent érigés dans les Pays-Bas, au cours de la période de l'influence italienne. La *Renaissance* s'y étale dans toute sa pureté, sans aucune de ces formes de transition, sans aucun de ces éléments hybrides qui trahissent le coudoiement de deux styles différents, comme ce fut le cas si souvent dans l'édification des églises et des autels, ou dans les peintures de la même époque. Dans le jubé de Dubrœucq, les confins des deux styles se révèlent par ce fait que certaines parties de l'œuvre, encore imprégnées de l'esprit des procédés gothiques, se présentent à nous dans les formes du style nouveau.

C'est ainsi que les données du *projet*, l'ordonnance des piliers portants, celle des arceaux et des colonnes décoratives s'inspirent de l'esprit gothique ; le style renaissance aurait exigé des proportions plus considérables, plus d'ampleur et de clarté, plus de simplicité. Les *portants* sont un rappel direct des piliers gothiques en faisceau, dont les petites colonnes gothiques sont rehaussées de cannelures ; leurs bases, leur ornementation, leurs chapiteaux ne sont pas de

style antique ; ils n'appartiennent pas davantage à la renaissance italienne ; ils portent plutôt la marque d'une combinaison des formes gothiques avec les *esquisses* que Dubrœucq avait rapportées d'Italie. Dans leurs proportions, dans leur ornementation, ils trahissent les défaillances du gothique tardif.

S'il avait voulu agir d'autorité, l'artiste novateur n'aurait posé, aux soubassements, que des colonnes massives, compactes, capables de soutenir l'œuvre entière, analogues à celles que Dubrœucq donna plus tard à l'autel de Ste-Madeleine, ou bien à celles que l'on voit, aujourd'hui encore, aux jubés de Tournai et de Bois-le-Duc, presque trop lourdes d'aspect, à vrai dire, ou encore semblables à celles qui supportaient le jubé de Saint-Germain, à Mons. Il semble qu'ici Dubrœucq ait cédé à l'impression d'attrait qui émane de ces faisceaux de colonnettes, aux gracieuses crossettes. Nous pouvons voir au jubé de Fribourg (en Brisgau[1]), pour citer un exemple, comment des arcades gothiques se transposent en pure renaissance. Au jubé de Sainte-Waudru, les pilastres surmontant les piliers gardent toute leur disposition constructive, indépendante des bases et des chapiteaux ; à Fribourg, ils se transforment au contraire par l'introduction des demi-colonnes, dans les modes de la renaissance. Le style gothique les voilait au moyen de tourelles et de baldaquins ; à Mons, on éprouva le besoin de les couvrir, par les statues des Vertus cardinales. De même, suivant les formes de la pure renaissance, les pilastres de l'étage supérieur eussent été pourvus de demi-colonnes, à l'avant-plan ; ici, au contraire, ils restent des pièces ornementales, comme dans le gothique. Les balustrades auraient dû être formées de simples colonnettes portant un

[1] Erigé par Hans Böringer en 1580 ; transporté dans le transept et séparé en deux parties, en 1790. Cf. *fig.* dans GUNTHER, *Cathédrale de Fribourg* (*Münster zu Freiburg*), *Planches* 37, 38 ; *Texte*, pages 2[illegible]4 et suivantes.

entablement ; elles n'auraient pas dû comporter d'arcatures trahissant les procédés gothiques, en dépit de leurs colonnettes renaissance. Un examen comparatif ferait voir la distance qui sépare le jubé de Sainte-Waudru de ceux de Tournai et de Bois-le-Duc : les moindres détails où la nouveauté des formes pourrait apparaître, montreraient sur le vif les transformations qui s'opérèrent, du premier de ces jubés aux deux autres.

Conformément au *projet*, les champs contigus aux niches n'auraient comporté que des angles droits ; la balustrade eût été étroite ; le couronnement de l'étage eût présenté des courbes en gothique tardif. L'exécution, au contraire, a rétréci les champs destinés aux bas-reliefs ; elle a élargi d'autant la balustrade : c'est l'esprit de la renaissance qui exerce son action sur des formes gothiques, qui deviennent plus larges et plus massives. Mais l'artiste n'a pas façonné ses balustrades en pure renaissance ; elles relèvent encore directement du style gothique (la renaissance aurait demandé des couronnements en simples lignes droites, ou des arcs en cintre parfait).

L'influence des formes de la renaissance (à ses débuts) se remarque encore dans les proportions considérables des *champs* destinés aux bas-reliefs, dans le petit nombre des *figures* très amples qui y trouvent place, comme aussi dans l'effort très marqué vers les formes *typiques*, pour atteindre à la beauté et à l'harmonie dans l'expression. Dubrœucq nous en donne la preuve dans les bas-reliefs de *la Flagellation*, du *Portement de croix* et de *la Résurrection.*

Le jubé de Mons témoigne donc de la réalité d'un style nouveau. Maintes particularités, dans son exécution, attestent la survivance du style ancien, de celui qui avait éduqué la main et l'œil de l'artiste. Au cours de son travail, le maître céda, comme par degrés, à l'influence des formes nouvelles. Quand il conçut, dans le début, l'ordonnance architecturale

de son jubé, il se montra un disciple, encore fidèle, du style gothique. Mais au milieu de son travail (qui se prolongea de 1535 à 1548), les formes de la renaissance finissent par s'imposer à lui et, dans la suite, c'est la renaissance seule qui l'inspirera, en architecture comme en sculpture. Nous ferons observer ici que les détails d'exécution, notamment la partie décorative, — constituée par des séries d'esquisses, aisées à conserver — durent être élaborés par Dubrœucq, dans les débuts de son travail.

Si, en étudiant le jubé de Sainte-Waudru dans ses dispositions architecturales, on tient compte de cette pénétration réciproque des deux styles, l'ancien et le nouveau, on voit alors l'ensemble s'éclairer, les détails s'animer, prendre vie ; toutes les formes, prises à part, s'expliquent ou se justifient, en même temps qu'elles se succèdent dans un ordre rationnel.

* * *

Comment Dubrœucq arriva-t-il à ordonner son œuvre dans la forme que nous connaissons ? Quels modèles a-t-il utilisés ? De quelle manière s'est-il servi de ces modèles ?

Pourvoir le chœur de la collégiale d'un ensemble décoratif qui pût rivaliser avec ce que les Pays-Bas, comme la France, avaient produit de plus beau et de plus somptueux : telle était la mission que le Chapitre de Sainte-Waudru avait confiée à Jacques Dubrœucq.

Dubrœucq connaissait vraisemblablement des travaux d'art déjà exécutés ailleurs, dans ce genre ; il alla peut-être en voir sur place quelques-uns, parmi ceux qui pouvaient lui servir de modèles ; il était dans la coutume de procéder de la sorte, à l'occasion des travaux importants que décidait le Chapitre de Sainte-Waudru [1]. Or, les direc-

[1] Cf. pour l'historique de ces travaux : L. DEVILLERS, *Mémoire sur Ste-Waudru.*

tions attendues pouvaient venir, soit de la France, soit des Pays-Bas.

A ce moment, l'art décoratif appliqué aux chœurs des églises était à l'apogée, en France : le chœur est transformé en une sorte d'*arx ecclesiae* ; dans presque toutes les cathédrales, dans les églises des abbayes, on l'isole par des clôtures, on l'enferme derrière un jubé. Les spécimens les plus remarquables que nous puissions invoquer dans ce genre, pour la première époque du gothique, sont ceux de Saint-Denis, Paris, Chartres, Reims et Amiens. Nous connaissons très peu de chose, à vrai dire, de l'ancien jubé de Reims [1]. Pour ceux de Paris et de Saint-Denis, les reconstitutions de Viollet-le-Duc paraissent en partie fantaisistes ; on peut s'en convaincre en les rapprochant du dessin de Cellier (FLEURY, III, 130) et du texte des descriptions qui sont arrivées jusqu'à nous [2]. L'ordonnance des jubés de Chartres et d'Amiens est mal connue. Le type de ces jubés consiste en un panneau décoré d'arcades simulées, et comportant régulièrement deux autels ; un, deux ou trois porches donnent accès au chœur. Régulièrement aussi, ces jubés ont une balustrade, tantôt ajourée, tantôt simulée, tantôt garnie de fausses niches et de statuettes. Le jubé de Reims est, de plus, flanqué de deux tourelles à escalier. Le jubé somptueux du Mans présente la même ordonnance décorative ; il semble avoir servi de modèle à celui de Saint-Pierre, à Lille [3]. Ceux d'Albi, Auch, Bourges et spé-

[1] Cf. le *dessin* de Cellier, dans les *Recherches de plusieurs singularités par François Merlin, portraictes et escrites par Jacques Cellier*, 1583, Manuscr., Bibl. nat. Paris, fonds français, 9152 ; Bibl. des Chartes, t. III, p. 234. — DEHIO-BEZOLD, II, 31 ; ROHAULT DE FLEURY, III, 132.

[2] VIOLLET-LE-DUC, *Dictionn. de l'arch.*, v° *chœur*.

[3] Cf. E. HUCHER, *Le jubé du cardinal Ph. de Luxembourg, à la cathédrale de Mans*, 1875, fol. (*1re édition*, 1870, in-8°). — PALUSTRE, *Renaissance en France*, t. I. Lille.

cialement le riche jubé de Rhodez, ne présentent que des variantes avec les précédents [1]. Mais tous ces types n'intéressent pas le jubé de Mons, qui est plutôt un spécimen de ces *ponts* à arcades, dressés entre les grands piliers, à l'angle du chœur et du transept et portant, en retrait, une *tribune* massive. Ses prototypes sont les jubés de Brou [2] (à trois arcades et balustrade [3]) et de Sainte-Madeleine, à Troyes (sorte de pont suspendu, à trois travées et privé de ses supports qui masquaient la vue [4]). Tous les jubés que nous venons d'énumérer sont antérieurs à celui de Mons. Celui de Saint-Etienne du Mont, à Paris, date de la Renaissance et est postérieur au jubé de Dubrœucq.

C'est en France que l'évolution du jubé a été le mieux marquée. Partie essentielle de la démarcation du chœur, il a d'abord la forme d'une muraille décorative ; il comporte ensuite une galerie avec balustrade ; les ambons deviennent plus saillants ; il est parfois accosté de tourelles à escaliers ; il reçoit une décoration de plus en plus somptueuse. Les arcatures simulées se transforment, dans un type ultérieur, en arcades à jour, lorsqu'il est devenu nécessaire de donner des proportions plus amples à la tribune et de réserver, aux musiciens et aux chanteurs, un espace plus grand. Le type du jubé a alors atteint son développement complet ; il ne subira plus désormais que des réductions. Quand on cessa

[1] Les jubés de Tours (Saint-Martin et Saint-Gatien), ceux de Beauvais et de Sens devraient-ils être signalés ici ? Nous ne pouvons pas en décider, faute de documentation ; de même pour le jubé de Limoges.

[2] *Phot. Neurdain*, 105. La reproduction est probablement l'œuvre de Van Boghem.

[3] Ornementée de cercles, d'arcs ou de lignes circulaires (*Masswerk-balustrade*, N. D. T.).

[4] Voir Gurlitt, *L'architecture en France* (*Baukunst Frankreichs*), page 66. — Nous ne tirerions aucune donnée intéressante des jubés de N.-D. de l'Épine, près de Chalons s. M., et de Saint-Ouen, à Rouen (cf. *phot.* et *Monasticon Gallicanum*, II, XXVII).

de dérober le chœur à la vue, on fit tomber la paroi d'arrière des arcades, parfois même leurs supports du milieu ; on arriva, par degrés, à faire disparaître entièrement le jubé. C'est en France seulement que l'on peut suivre toutes les évolutions par lesquelles passa le jubé ; les autres pays en adoptent le type à un moment donné, en lui imprimant la marque exacte du stade auquel il est parvenu. Ce fut le cas en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre et en Espagne.

Il ne faut pas songer à faire intervenir ici l'influence de l'Italie, où Dubrœucq séjourna, comme on le sait : l'Italie n'a pas connu le jubé des pays du Nord. Bon nombre de basiliques ont conservé, au seuil du chœur, des clôtures romanes, ou datant même des premiers siècles du christianisme. L'usage de clôturer le chœur, comme on le faisait dans le Nord, n'a jamais été suivi en Italie, pas même dans les époques où la puissance de l'église romaine était à son apogée. Seules quelques églises franciscaines nous en offrent des spécimens, d'importation gothique, provenant des églises cisterciennes bourguignonnes (Pontigny, Clairvaux). Ce genre de clôture consiste dans une tribune, parfois avec ambons, portée sur des arcades et entourée d'une balustrade ; elle porte le nom de *tramezzo* et reproduit exactement le type de l'ancien jubé bourguignon. Tel est le jubé de Saint-François, à Bologne, datant de la fin du XIII[e] siècle. Vasari nous a décrit la décoration de certaines de ces *tribunes*, œuvres de peintres italiens, élèves de Giotto. Le *tramezzo* resta une importation étrangère ; il ne s'implanta pas en Italie. On le rencontre à Santa Croce et à Santa Maria Novella, à Florence ; à Sainte-Marguerite, à Arezzo ; à Sainte-Catherine, à Pise[1]. Une sorte de *tramezzo* est encore conservée à Santa Maria dei Frari, à Venise. Ce que Burckhardt appelle *jubé*, dans son *Histoire de la Renaissance*, constitue simplement la *tribune des chanteurs*, par exemple à la chapelle Sixtine. La démarcation du chœur consistait souvent à placer, vers l'entrée et sans ménager de couloir, un autel de grandes proportions ; sur les côtés, des portières fermaient, avec les stalles, l'entrée du chœur.

[1] Cf. RUBBIANI, *Chiesa di S. Francesco*, Bologna, 1886, pages 56 et suiv., et Bologna, 1900, page 21. — VASARI, *Vite di Maestro Stefano, Taddeo Gaddi, Margaritone, Gaddo Gaddi.*

Nous devons combattre ici une opinion erronée[1], d'après laquelle le jubé renaissance, dans les Pays-Bas, serait apparenté dans son ordonnance avec l'arc de triomphe des Romains. Ce dernier consiste en une construction de parade, dressée en pont par-dessus la voie publique ; s'il s'agit d'une voie charretière, ce pont n'a qu'une seule arcade ; s'il franchit un chemin de piétons, on lui donne une ouverture centrale, ample, surélevée, et deux arcades latérales, plus petites. Au-dessus de l'architrave horizontale, qui recouvre à la fois les trois compartiments, se dresse l'ornement de tête, en forme de clôture ou de parapet, dont les plans sont revêtus d'inscriptions et de figures décoratives : c'est l'*attique*. Les parois qui soutiennent l'arc de triomphe sont ornementées de demi-colonnes, de colonnes saillantes, de pilastres, de niches, de statues, de bas-reliefs, etc., d'une richesse plus ou moins grande. On le voit, ce genre de composition architecturale s'éloigne beaucoup du jubé de la renaissance ; il en diffère aussi par la surélévation de l'arcade centrale et par ce fait que la triple ouverture est strictement exigée par la section transversale d'une voie publique ; dans le jubé, au contraire, le nombre des arcades n'est pas limité. Pas plus dans la destination que dans la signification, pas plus dans l'ensemble que dans les détails, il n'y a de rapprochement possible ; l'analogie est toute fortuite et sans dépendance réciproque. On ne peut affirmer le contraire sans méconnaître l'origine et l'évolution de deux expressions d'art, absolument distinctes. D'autres constructions monumentales des Romains pourraient, au reste, être comparées au jubé renaissance. Le présent chapitre fera voir quels sont en réalité, les éléments qui permettent de caractériser, avec précision, les formes architecturales du jubé[2].

[1] B. Du Mortier fils, *Étude sur les principaux monuments de Tournai* (Tournai, 1862, p. 70) : « Le jubé de Tournay présente assez exactement la forme d'un arc triomphal grec, comme on en retrouve encore quelques-uns en Grèce et en Italie ; son style rappelle le style florentin du xvi[e] siècle ». — Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, dans les *Mém. couronnés de l'Acad. Roy. de Belgique*, 1879, t. 39, p. 165 : « une sorte d'arc triomphal ». — Nous pensons que c'est aussi l'opinion de Schayes, *Histoire de l'architecture*.

[2] Cf. pour comparaison : les arcs triomphaux de Titus, de Septime Sévère et de Constantin, à Rome ; ceux d'Auguste à Rimini et à Pérouse ; de Tibère à Orange ; ceux de Saint-Remi [arc triomphal de Marius, à Saint-Remi, près d'Arles, N. D. T.] et de Timgad ; l'arc d'Auguste, à Suse. *Kunstgeschichte in Bildern*, i, 27, 30, 31 ; Springer-Michaelis, *Handbuch*, i, 329, 330, 331, 349, 360.

L'étude que nous avons présentée des jubés français nous ferait admettre, semble-t-il, que le type exécuté à Mons ne leur était guère apparenté. Nous sommes amenés à une conclusion tout autre, si nous le comparons aux autres jubés des Pays-Bas. Il se produisit, dans les plus importantes cathédrales gothiques, des faits analogues à ceux qui eurent lieu en France : elles furent, en premier lieu, saccagées par les briseurs d'images ; elles virent se transformer les idées liturgiques ; elles prirent leur part, en quelque sorte, du déclin de la puissance de l'église romaine. C'est au cours de la furie iconoclastique que la cathédrale d'Anvers a dû, sans nul doute, être dépouillée de son important jubé gothique. Nous ne possédons aucune gravure qui en donnerait une reproduction authentique [1]. De même les jubés gothiques de Sainte-Gudule, à Bruxelles ; de Saint-Rombaut, à Malines ; de Saint-Bavon, à Gand et de la cathédrale de Tournai, sont perdus. Nous avons conservé ceux de Saint-Pierre, à Louvain, et de Walcourt, d'une part ; ceux de Saint-Gommaire, à Lierre ; de Tessenderloo (destiné dans le principe à l'abbaye d'Averbode) et d'Aerschot, d'autre part ; enfin celui de Dixmude [2].

A l'époque où Dubrœucq dressa les plans de son jubé, il existait peut-être encore d'autres jubés, actuellement disparus, qui auraient pu lui servir de modèles. Nous pouvons signaler ceux de Bonne-Espérance (près de Binche), de Grammont, d'Arras, de Marchienne (lez-Charleroi), outre les grands jubés de Tournai, Lille, Bruxelles, Louvain, Malines et Anvers, mentionnés dans les pièces d'archives du Chapitre de Sainte-Waudru (à l'occasion de l'édification de

[1] Les gravures nombreuses figurant *la tourmente des iconoclastes* et *la furie espagnole* ne nous font voir qu'un jubé de fantaisie, dans la cathédrale d'Anvers.

[2] Ces jubés forment donc trois groupes distincts. Cf. VAN YSENDYCK, *Documents classés des Pays-Bas*, IV et V, *Jubé*.

l'église et de la tour). Mais nous ne pouvons tenir compte que des monuments encore existants ; nous devons limiter nos recherches comparatives aux jubés de Lierre, de Tessenderloo et d'Aerschot ; encore faut-il, en ce qui concerne ces derniers, que nous puissions disposer d'informations précises et que les données et vestiges matériels ne soient pas insuffisants [1].

Le gothique de la dernière époque était dans sa pleine floraison lorsque, de France, le jubé fit son apparition aux Pays-Bas, dans la forme déjà tardive du type français, à savoir la tribune à arcades multiples ; le plus souvent, les travées sont au nombre de trois (Dixmude en a cinq ; Walcourt, trois et deux demi-travées). Le milieu porte maintes fois une niche saillante, ordonnée avec un soin tout particulier ; mais cette forme de jubé ne comporte ni ambons, ni pupitres, ni adjonction d'escalier ou de tourelles à escaliers. En général, c'est l'arcade centrale qui donne accès au chœur ; des autels sont placés sous les arcades latérales ; celles-ci sont, plus rarement, entièrement ajourées, comme à Louvain et à Walcourt [2]. Les flancs de ces jubés viennent aboutir aux piliers d'intersection du chœur et du transept, soit en ligne droite (comme à Louvain), soit en biais avec une demi-travée (comme à Walcourt). Les arcades ont une largeur, tantôt uniforme (Louvain, Dixmude, Lierre, etc.), tantôt différente (Walcourt). L'arcade est régulièrement surmontée d'un étage à parapet, qui supporte la tribune et reçoit une décoration ornementale. La balustrade ajourée

[1] Ce que la guerre des Albigeois avait été pour le midi de la France, ou la guerre de cent ans pour les Etats bourguignons, ce que la guerre de trente ans fut pour l'Allemagne, la *révolution du XVIe siècle* le fut pour les Pays-Bas, avec la *furie des iconoclastes* qui l'accompagna. La *révolution du XVIe siècle* acheva l'œuvre de ruine que les briseurs d'images avaient commencée.

[2] Il faut en outre tenir compte de la possibilité d'une modification ultérieure.

est, semble-t-il, caractéristique, pour le jubé en France. Elle fait défaut, au contraire, dans le jubé gothique des Pays-Bas, à en juger par ceux de ces jubés qui sont arrivés jusqu'à nous ; la paroi de l'étage n'est pas non plus ajourée, mais elle est décorée d'ornements circulaires, de bas-reliefs ou de statues. Ce sont les pilastres posés sur les piliers de soutènement et le milieu des arcatures qui paraissent être les places particulièrement désignées, pour recevoir l'ornementation sculpturale.

Les jubés des Pays-Bas ne paraissent pas, comme le plus souvent en France, être en étroite connexion de style avec les clôtures du chœur ; ils sont plutôt des ouvrages d'art distincts, indépendants ; ils ne font pas partie d'un ensemble de proportions plus grandes, où entrerait le chœur lui-même. En règle générale, le jubé se dresse à l'intersection du chœur et du transept. D'anciens jubés, souvent utilisés comme tribunes d'orgues, se voient de nos jours à l'extrémité de la nef, côté ouest (à Tessenderloo, par exemple).

Faute de documentation sur les églises dont il est question ici, il nous est impossible de dater exactement tous leurs jubés. Van Ysendyck donne les dates suivantes : pour Louvain, xvie siècle ; Walcourt, 1531 ; Lierre, 1635 (œuvre de Henri van Prée, de Bruxelles) ; Tessenderloo, xvie siècle (immédiatement après les troubles des Pays-Bas ; érigé pour l'abbaye d'Averbode) ; Aerschot, xvie siècle ; Dixmude, xve siècle. Mais les indications de Van Ysendyck ne sont pas toujours sûres : il omet invariablement de nous donner ses références, de sorte qu'il n'est pas possible de savoir sur quelles sources ses indications de dates s'appuient, sur quels arguments, soit personnels, soit critiques, ses affirmations reposent. L'église Saint-Pierre, à Louvain, commencée au xive siècle, fut terminée au cours du xve siècle ; le tabernacle fut livré en 1433 ; le jubé de cette église doit donc dater, semble-t-il, du milieu du xve siècle[1]. Le jubé de

[1] Cf. *Magasin pittoresque*, 1852, xx, p. 305 (*grav.*). — Van Even, *Louvain monumental*, indique vraisemblablement une date plus exacte ; nous n'avons pas pu consulter cet ouvrage. [Le tabernacle de St-Pierre fut exécuté en 1450 ; le jubé fut placé en 1490, d'après Van Even, pp. 199 et 200. N. D. T.]

Walcourt fut construit à la fin du xve siècle, ou au début du siècle suivant. Celui de Lierre appartient au meilleur gothique de la dernière période ; il est riche sans exagération et de proportions encore harmoniques ; d'après le style, il faut le dater du xve siècle ou du commencement du xvie. Il convient de faire abstraction du xviie siècle, pour l'architecture des jubés : c'est à peine si, peut-être, l'artiste bruxellois dont nous avons donné le nom (Henri van Prée) a livré quelques statues nouvelles ou érigé les autels du jubé, à Lierre. Pour Tessenderloo, la date de Van Ysendyck (la fin du xvie siècle) est inadmissible ; ce jubé est de la fin du xve siècle ou des débuts du xvie siècle, au plus tard. Le jubé d'Aerschot est de la même époque que celui de Tessenderloo. Celui de Dixmude, le seul qui se signale par une décoration flamboyante d'une outrance manifeste, remonterait au xve siècle, d'après Van Ysendyck. Or, d'après son style, il faut le dater de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle. L'indication donnée par Fleury (iii, 131 ; Taillebert d'Ypres, 1588) est erronée. Taillebert livra, vers 1600, quelques statuettes de bois pour remplacer les statuettes en pierre, qui avaient été détruites pendant la furie des iconoclastes[1]. Les dates données par Piot[2] sont les suivantes : Louvain, 1490 ; Walcourt, 1531 ; Lierre, d'après un *contrat* et des *comptes* de la construction, 1535-1540. Les dates manquent pour Tessenderloo et Aerschot. Dixmude remonte au début du xvie siècle, les statues de Taillebert sont de 1600 environ. Il est à noter que ces jubés gothiques furent conçus et mis en œuvre dans ces ateliers d'art locaux (*lokale Bauhütten*) auxquels le travail d'achèvement des églises fut généralement confié ; ces travaux furent exécutés au cours de phases différentes de l'évolution du style gothique, de sorte que tel ou tel ancien jubé peut fort bien avoir été l'objet, dans la suite des temps, de transformations successives qui ont fini par en altérer ou en bouleverser le style primitif. La date est donc peu probante pour fixer exactement le style de ces jubés ; elle servirait plutôt à préciser l'étape du style gothique que tel ou tel groupe d'artistes (*lokale Bauhütte*) avait atteinte. Or, ce qui nous intéresse, c'est uniquement le style des jubés ; c'est d'après lui que nous devons établir notre classement. Les dates indiquées par Piot attestent que les jubés de Walcourt et de Lierre sont contemporains, à quelques années près, de celui de Mons.

En étudiant ces jubés uniquement dans leur style, sans tenir compte des autres sources d'information, nous arrivons

[1] *Magasin pittoresque*, 1843, xi, p. 105.
[2] *Bulletin des Commissions roy. d'art et d'arch.*, 1867, t. vi, p. 43.

aux conclusions suivantes : le jubé de Louvain représente le type classique du commencement du gothique tertiaire, tel qu'il s'introduisit de la France aux Pays-Bas dans le cours des XIV[e] et XV[e] siècles ; il est à trois travées égales ; l'étage est simplement décoré de statuettes posées dans des niches ; des fleurons croisés garnissent le milieu des arcatures ; la décoration est riche. Le jubé de Walcourt en diffère peu : c'est le même type décoratif ; la largeur des arcades n'est plus uniforme ; la niche centrale est riche, des groupes de *figures* contribuent à l'ornementation plastique ; le détail est d'une richesse plus grande. Puis vient le groupe qui comprend les jubés de Lierre, de Tessenderloo et d'Aerschot : à Lierre, le type d'ensemble est resté le même, mais la niche centrale est devenue une tourelle ; le relief s'accentue à l'étage ; le détail décoratif se fait plus riche ; la paroi surélevée des arcades est plus faiblement marquée, elle ne s'étend pas jusqu'au parapet ; elle ne porte que des ornements circulaires (*Masswerk*). Si nous passons du jubé de Lierre à celui de Tessenderloo, nous arrivons à un type presque *classique* : habileté dans l'accentuation et l'ordonnance de la niche centrale, portée sur une console gothique en corbeille ; harmonie dans la composition ; du milieu des arcades latérales, des fleurons croisés se développent à l'étage ; des bas-reliefs viennent s'ajouter à l'ornementation plastique ; les bas-reliefs tirés de la *Passion* s'y développent en un groupe d'une expression remarquable. Les piliers de ce jubé supportent, comme toujours, des statues ; les consoles et les baldaquins se signalent par leur richesse décorative. Le jubé d'Aerschot semble être une copie de celui de Tessenderloo : il n'en diffère que par les matériaux employés ; il substitue le grès grisâtre au marbre noir. Enfin le jubé de Dixmude, très mal ordonné, nous offre un spécimen du gothique *baroque* ; il évoque devant nous toute la décadence de formes d'art qu'on allait bientôt

délaisser ; avec lui, nous arrivons au moment où l'art aspirait à se renouveler, à se rajeunir. Mais, — il convient de le rappeler encore, — tous les jubés dont nous venons de parler n'ont qu'une valeur secondaire pour nous ; ils ne nous font pas connaître les spécimens vraiment significatifs, ceux qui ont pu avoir une influence décisive sur l'évolution artistique des jubés.

Nous arrivons, à présent, au jubé de Mons. C'est le type bien complet, introduit de la France dans les Pays-Bas, que nous avons devant nous. Il ne comporte ni ambons, ni tourelles à escaliers. On voulait donner une tribune suffisamment vaste aux musiciens et aux chantres ; on décida, dans ce but, de renforcer le mur du chœur derrière les arcades. Mais le type de Lierre, de Tessenderloo, d'Aerschot, autrement dit le type du jubé des Pays-Bas est aisément reconnaissable dans celui de Mons, en dépit de sa parure renaissance ; arcades et panneau de l'étage, travées et divisions verticales, au nombre de trois, éléments décoratifs, dispositions principales : tout cela se retrouve ici. Les dentelures de l'ornementation gothique ont disparu ; les formes sont plutôt à découvert. Les voussures s'ouvrent en arcs à plein cintre, remplaçant les arcades surbaissées. Les piliers à colonnes cantonnées proviennent d'une transformation du pilier gothique à faisceau ; ils rappellent, de très près, ceux du jubé de Lierre et de plus loin, ceux de Dixmude. S'il avait pris le type de Louvain comme point de départ, avec les colonnes gothiques classiques, de forme plus claire et plus simple, Dubrœucq se serait acheminé plus directement vers le style renaissance ; mais il arrêta son choix sur un autre modèle à suivre.

L'ordonnance de la frise, dans le jubé de Mons, nous montre bien la dissemblance qui existe entre le style

gothique et la renaissance : dans les jubés gothiques, les frises sont tout accessoires ou de peu d'importance ; c'est à peine si on les couvre de rinceaux ; souvent elles sont comme tapies sous le manteau décoratif qui s'étale sur l'ensemble. Elles ne contribuent pas à l'impression générale ; elles ne peuvent donc opposer qu'une faible résistance à l'effort décisif que les formes gothiques font pour se renouveler ; elles sont plutôt de larges bordures que des frises, à vrai dire. Dans le jubé de Dubrœucq, au contraire, nous voyons se développer trois frises : elles contribuent fortement à l'effet de l'ensemble ; ici, elles accentuent la largeur, plus loin la masse ; ailleurs, elles soulignent les parties dormantes ; elles sont des *axes* importants de la composition entière ; elles sont des éléments essentiels dans la distribution des *champs*, comme des pièces principales. Ce sont des frises et des architraves que Dubrœucq apprit à façonner pendant son séjour en Italie.

Le style gothique considérait, comme éléments prédominants, les profils des éléments constructifs, tels que piliers et supports ; il tenait pour accessoires les moulures qui, dans la pratique, ne devaient être que de simples saillies à l'extérieur des ouvrages d'art. La renaissance, au contraire, attachait une grande importance à ces derniers éléments, notamment aux entablements et aux architraves ; ils devaient contribuer beaucoup à l'expression de l'ensemble et le rôle qui leur est dévolu est, maintes fois, prépondérant. Le profil, sans signification au point de vue constructif, devient ici un élément de l'effet esthétique à produire. C'est ce que le jubé de Mons nous montre à l'évidence.

La niche centrale reproduit le type de Walcourt, de Tessenderloo ou d'Aerschot, mais ce type est en partie modifié : les côtés de la niche sont de forme rectangulaire, en concordance avec la forme donnée aux parties latérales du jubé ; de part et d'autre, c'est une disposition différente qui aurait prévalu, si les modèles de style gothique avaient

été suivis ici. Le *champ* du milieu est occupé, dans toute sa largeur et dans toute sa hauteur, par une grande pièce sculpturale qui n'est ni un bas-relief ni une statue, mais plutôt une sculpture « libre » (*Freistatue*), n'empruntant qu'à elle-même son importance artistique ; cette vaste pièce a été manifestement imprégnée de l'accent le plus vif dont l'art décoratif pouvait disposer. Le bord supérieur de la niche est arrondi ; elle forme une sorte de galerie couverte, fermée à l'arrière, plutôt qu'une niche ronde, bordée en *coquille* (*Muschel*), semblable à celle que la renaissance italienne affectionna, dans ses débuts[1]. Les ouvertures qui s'intercalent entre les bords de la niche, de chaque côté, n'ont reçu aucun ornement décoratif, en raison de leur minime importance architecturale. La niche des jubés de Tessenderloo et d'Aerschot était déjà ornée de fleurons ; à Walcourt, elle comporte un relief couronné en baldaquin.

L'ordonnance donnée à cette niche centrale eut nécessairement, pour corollaire, une disposition nouvelle et fortement marquée des parties latérales, à l'étage du jubé. Le but à atteindre étant donné, l'arc en plein cintre ne pouvait suffire ; il fallait trouver ou créer autre chose[2].

La tâche que Jacques Dubrœucq avait assumée, en acceptant la mission que lui confia le Chapitre de Sainte-Waudru, était donc bien définie : Dubrœucq devait mettre en œuvre, dans les formes de la renaissance italienne, le type gothique-néerlandais du jubé qui avait été exécuté antérieurement, d'après les informations que nous possédons, à Louvain, à Walcourt, à Lierre, à Tessenderloo, à Aerschot.

[1] La *niche ronde* se voit encore au jubé de Tournai. Cf. VAN YSENDYCK, *ouv. cité*, v, *Jubé*.

[2] La renaissance emploie volontiers une sorte de console comme clef de voûte, dans le milieu des cintres. Cf. le jubé de Fribourg-en-Brisgau (*ouv. cité*) ou l'hôtel de ville d'Anvers, 1er et 2e étages (VAN YSENDYCK et EWERBECK).

L'artiste qui dresse les plans d'un jubé en général ou d'un jubé renaissance en particulier, doit au préalable se soumettre à un certain nombre de prescriptions très strictes et précises ; mais dans tout le reste, il garde sa liberté absolue. En premier lieu, la hauteur d'un jubé est subordonnée à la hauteur donnée à ses travées (soit deux à trois fois la taille ordinaire d'un homme) et au balcon qui en est le couronnement. Sa largeur varie selon les circonstances ; elle est déterminée par l'amplitude du seuil du chœur, qu'elle ne peut pas dépasser de beaucoup. Il y a donc subordination de hauteur et de largeur, suivant chaque cas particulier. Pour la distribution des parties d'un jubé, il convient d'observer le principe qui préside à la construction même des églises et qui s'applique à toutes les parties décoratives (autels, etc.), à savoir que, si le centre de l'œuvre d'art doit être fortement marqué, ses parties latérales doivent être ordonnées avec symétrie. L'architecte gothique disposait librement, pour la distribution verticale, des arcs surbaissés; il pouvait faire choix de trois, de cinq ou de sept travées et leur donner des largeurs différentes, dans l'ensemble ou entre elles. Le jubé renaissance, au contraire, par le fait des arcs en plein cintre, n'admet que trois arcades, trois travées placées de front : en raison de la subordination très stricte entre la hauteur et la largeur, l'architecte ne peut pas ouvrir plus de quatre travées et l'esthétique se refuserait à admettre ce dernier nombre d'ouvertures. La courbure et la coupe des arcs ne sont guère susceptibles de varier, dans leur ordonnance. De cet écartement forcément uniforme, ou peu s'en faut, des trois arcades cintrées, il s'ensuit que l'élément vertical, — mis en accord, dans chaque cas particulier, avec la largeur du seuil du chœur —, n'est pas l'arcade comme dans le jubé gothique, mais le pilier de soutènement. C'est ce que nous constatons au jubé de Sainte-Waudru, où le jubé est dans la normale, pour les dimensions. Le problème à résoudre présente plus de difficulté,

dans le cas où la largeur est plus grande, comme à Tournai et à Bois-le-Duc. Ces deux derniers jubés nous offrent des variantes dans la composition architecturale : les ouvertures des arcs ont plus de largeur à Tournai, elles en ont moins à Bois-le-Duc ; chacune des arcades s'appuie sur deux colonnes. A Bois-le-Duc, on a estimé que des statues suffisaient, pour occuper les *champs* qui s'intercalent entre les arcades ; à Tournai, on a imaginé, pour les remplir, des médaillons circulaires, et l'étage est complété par des bas-reliefs rectangulaires, bordés de colonnes ; à Bois-le-Duc, ces bas-reliefs sont remplacés par des niches étroites, avec des supports. A Mons, où les circonstances particulières de Tournai et de Bois-le-Duc ne se rencontraient pas, un seul pilier était suffisant ; la distribution verticale a donc été établie, pour les trois arcades, par quatre piliers.

Quant à la distribution horizontale, elle est déterminée par la destination même du jubé, et par la présence forcée des arcades cintrées ; elle comprend donc deux divisions, marquées par les arcades et par l'étage en balcon. La renaissance exige, pour la démarcation des parties, en y comprenant le couronnement du jubé, trois éléments distincts : l'architrave, la frise et la bordure. Sous la réserve d'observer les règles qui précèdent, dans la composition de son œuvre, l'architecte du jubé renaissance garde une liberté absolue : il a la faculté de disposer, à son gré, de tous les *champs* disponibles pour ses combinaisons décoratives.

Dans l'ordonnance des différentes faces du jubé, il devait y avoir analogie entre le côté de la nef et les faces latérales ; mais l'architecte pouvait donner, au côté du chœur, la disposition qu'il voulait. Il se guida, pour le jubé de Mons, d'après les motifs choisis pour la face de la nef en tenant compte, en même temps, du fait que les stalles du chœur s'avançaient jusqu'au seuil même du jubé. Il n'est pas possible de déterminer l'ordonnance habituellement donnée au

côté du chœur, dans les jubés gothiques : ou bien ils ont été détruits, ou bien ils ont subi des transformations qui en rendent méconnaissable la disposition primitive. La face du chœur ne préoccupait guère, semble-t-il, les architectes gothiques. La plupart des jubés de France et de Belgique, que nous connaissons, ne comportaient pas, à proprement parler, de façade vers le chœur ; ce côté du jubé ne présente en général qu'une décoration peu importante, au portail et aux panneaux, que la rangée des stalles du chœur recouvre, en grande partie le plus souvent. Aux jubés d'Albi, de Brou, de Sainte-Madeleine à Troyes, le côté du chœur rappelle de près la face de la nef, tout en étant d'une ordonnance moins ample et moins riche. A Auch et à Paris[1], les stalles du chœur dissimulent presque entièrement le seuil du jubé. A Louvain, la face du chœur est d'une grande simplicité ; à Aerschot, elle est presque inexistante. A Dixmude, où elle est encore conservée, elle est analogue à la face de la nef et elle présente une décoration assez riche. Nous ne pouvons rien présumer, concernant les jubés de Tournai et de Bois-le-Duc (renaissance) : à Tournai, la face du chœur n'existe plus dans son aspect primitif ; elle a été détruite à Bois-le-Duc, lorsque le jubé fut vendu au *Musée Victoria et Albert* de Londres. Le jubé de Nieuport a gardé la face du chœur, mais elle est d'une architecture insignifiante. Seuls les jubés de Sainte-Waudru et de Saint-Germain peuvent donc nous renseigner, de manière précise, grâce à la reconstitution que nous en avons (*planches* v et XXXII).

La partie principale du jubé était la face tournée vers la nef. Dans le principe, Jacques Dubrœucq avait conçu le plan d'un jubé décoratif, qui aurait emprunté son ordonnance harmonique, autant à ses données architecturales

[1] Cf. la *description* de Dubreul, dans VIOLLET-LE-DUC (*ouv. cit.*), III, p. 230.

qu'à son ornementation sculpturale. Insensiblement, au cours de son travail, il se laissa dominer par les éléments plastiques, si bien que l'appareil décoratif finit par imprégner très fortement son œuvre tout entière. Ce changement apporté, par degrés, à la conception première, dut se faire sentir plutôt sur les faces latérales et le côté du chœur que sur la face de la nef, dont les plans avaient été dressés les premiers.

Tous les artistes travaillant à un ensemble décoratif admettent, en règle générale, qu'aucune des parties ne peut être prédominante ; c'est le décor tout entier, et non pas telle ou telle de ses données, qui importe dans l'impression à produire, si riche que soit l'échelle des nuances décoratives, dans la succession des effets obtenus, en allant de la statue la plus importante, ou du bas-relief le plus imposant, jusqu'au plus simple ornement ou au moindre morceau d'architrave. Ghiberti, par exemple, Raffaël et Rubens ont rarement dérogé à ce principe. C'est en l'observant avec une attention constante, que Corneille Floris a produit des œuvres décoratives si remarquables. Jean Goujon a pris la même règle pour guide. L'artiste qui négligerait d'en tenir compte, nuirait par le fait même à l'ensemble de son œuvre. Il convient en outre de faire observer que telle ou telle statue, tel ou tel bas-relief de caractère vraiment monumental, demandent à être entourés d'éléments ou de motifs de même nature ; des sculptures de proportions moindres réclament, d'autre part, un encadrement qui leur soit approprié, et leur voisinage compromettrait, à l'évidence, tel ou tel motif de caractère monumental.

La face de la nef, dans le jubé de Sainte-Waudru, se signale par son ordonnance harmonieuse. C'est la monumentalité de la renaissance italienne qui inspira Dubrœucq lorsque, au cours de son travail, il donna une ampleur plus grande à la décoration sculpturale de son jubé ; il s'efforça finalement de l'exprimer dans une forme aussi vive, aussi

complète que possible. C'est dans ce but qu'il conçut et façonna les trois bas-reliefs de *la Flagellation*, du *Portement de la croix* et de *la Résurrection*. Ces bas-reliefs ne s'accordaient, ni avec le style, ni avec la décoration tels que Dubrœucq les avait conçus dans le principe ; ils venaient rompre toute l'ordonnance décorative, dès les débuts. Les *Vertus théologales* auraient menacé déjà de la compromettre, si le cadre environnant n'avait pas été, bien à propos, assez important pour en soutenir la valeur décorative. On constate d'ailleurs que l'harmonie fait défaut aux faces latérales et à celle du chœur, où deux éléments d'effets inégaux se rencontrent dans la décoration : l'ordonnance générale demandait, en effet, que les trois *champs* qui s'y trouvent fussent légèrement marqués, par exemple dans une forme analogue à celle des *lunettes* de la face de la nef, dont les médaillons circulaires sont accompagnés de motifs en relief d'une importance moyenne ; dans l'ensemble, la décoration eût alors gardé son unité organique.

L'ordonnance décorative doit remplir encore une autre condition : il convient qu'elle soit en conformité avec la structure architecturale, qu'elle en souligne l'expression même, en évitant de la contrarier en quoi que ce soit. Cette condition est remplie dans le jubé de Sainte-Waudru : la décoration qu'il porte est en accord, autant avec la disposition constructive qu'avec celle du style lui-même ; elle peut se réclamer, à l'égal des bons ouvrages décoratifs, d'une composition *organique*.

Une accentuation très vive a été donnée, sur la face de la nef, aux parties médianes qui surmontent les arcades : Dubrœucq les a décorées de niches portant des statues imposantes. Il a aussi marqué, avec une grande force, la ligne des piliers à la hauteur des arcades, en avant des pilastres qui séparent entre elles ces dernières ; il n'a donné, au contraire, qu'une accentuation légère aux pilastres du balcon en

y posant de simples colonnettes. C'est par ce moyen qu'il est parvenu, dans la disposition différente des statues de chacun des deux étages, à produire une sorte de contraste frappant, à donner l'une après l'autre l'impression du mouvement et celle du repos ; cette dernière naît tout naturellement de la disposition des statues, en deux rangées parallèles. La disposition arrêtée pour les trois niches a déterminé l'ordonnance même de l'étage supérieur, divisé en trois compartiments par la succession des pilastres dans le sens vertical. Il restait, de part et d'autre de chaque niche, deux *champs* plus hauts que larges à remplir. Dubrœucq avait toute liberté pour les décorer à son gré. Mais il ne lui était pas possible de les remplir entièrement : de leurs proportions démesurées, ils auraient écrasé les niches portant les statues ; ils auraient constitué un pêle-mêle désordonné et hétéroclite de bas-reliefs de trop grandes dimensions. D'autre part, un architecte bien avisé ne pouvait songer à diviser ces *champs* en deux parties égales ; les bas-reliefs, qui les auraient alors occupés d'une manière uniforme, n'auraient produit qu'un effet désagréable : la variété dans les formes est, on le sait, un des principes essentiels de l'esthétique. Ce sont là les raisons qui décidèrent Jacques Dubrœucq à recourir à un élément que le jubé n'avait pas encore utilisé dans les Pays-Bas, si nous consultons tous les spécimens arrivés jusqu'à nous, — mais fréquemment employé dans les jubés de France, dont il constitue même un des éléments distinctifs : nous voulons parler de la balustrade ajourée. Quelle variété dans les formes, quelle opposition du meilleur aloi, grâce à l'emploi de cet élément ! Jugeons-en : un premier *champ*, le plus important, d'une largeur uniforme, se présente sous l'aspect d'un panneau orné de sculptures, accentué avec force par des bas-reliefs d'une valeur artistique indépendante en elle-même, car ils ne sont pas subordonnés aux statues posées dans les niches ;

l'autre *champ*, à la partie supérieure de l'étage, posé avec légèreté, est ajouré dans presque toute sa longueur ; il est ornementé plutôt qu'accentué par un motif architectural de peu d'importance, qui corrige de ses mouvements capricieux la raideur des surfaces unies et en diminue la largeur, mais avec mesure et sans déranger en rien l'harmonie de l'ensemble.

Pendant le travail d'exécution du jubé, Dubrœucq remania encore cette partie de son œuvre ; il trouva des nuances nouvelles et délicates, qui devaient assortir les deux *champs* avec une justesse plus grande : son *projet* prévoyait une balustrade de peu d'élévation, ayant environ la moitié de la hauteur du *champ* inférieur ; dans la suite, il modifia ses dimensions premières et adopta « le format en largeur » pour les bas-reliefs, si bien que la balustrade, devenue plus ample, comprit en hauteur presque les trois quarts du *champ* inférieur. On peut se rendre compte des conséquences que ce changement d'ordonnance amena dans l'impression à produire : il n'y avait jusque là, dans le jubé de Sainte-Waudru, que des éléments verticaux, agissant tous dans le même sens. C'étaient : les piliers ; deux fois quatre pilastres ; les niches avec leurs pilastres ; les bas-reliefs dont la composition, comme le format, étaient « en hauteur » ; la balustrade, se développant parallèlement aux trois arcades et aux trois frises ; tout cet appareil se réclamait encore beaucoup du style gothique. Mais le format nouveau des bas-reliefs entraîna des conséquences importantes : tout d'abord, la composition des scènes figurées sur ces bas-reliefs dut s'étaler non plus en hauteur, mais bien en largeur ; ensuite, l'élément horizontal acquit, dans l'ensemble architectural du jubé, une importance qu'il n'avait pas eue jusqu'alors. Les dimensions plus grandes de la balustrade n'eurent pourtant pas pour effet de donner de la lourdeur à cette *face* du jubé : Dubrœucq évita le danger, en conser-

vant toute sa légèreté à cette rangée de balustres couronnant l'étage supérieur. En procédant ainsi, Jacques Dubrœucq cédait au sentiment des proportions et de la juste mesure, dont la renaissance fut si fortement marquée ; Dubrœucq nous fournit un témoignage de la lente imprégnation que l'esprit de la renaissance exerça sur le gothique finissant.

La similitude des motifs qui devaient décorer tous les *champs* de l'étage vint, en outre, accentuer les éléments reposants, en les mettant en opposition symétrique avec les éléments qui exprimaient la variété, le mouvement ; s'ils avaient prédominé, ces derniers eussent été plus riches ; l'accentuation des premiers maintient l'harmonie de l'ensemble. Le motif est ordonné comme suit : une niche centrale, accostée de deux *champs* divisés en deux parties, et encadrée de pilastres ; ce motif se répète à trois reprises, accentuant avec force le milieu de chaque compartiment de l'étage. Il en résulte une parfaite unité d'expression, conformément à la règle à suivre.

Pourquoi Dubrœucq donna-t-il une si grande élévation à l'étage du jubé, qui paraît peser un peu lourdement, en somme, sur des arcades légères ? Il fut sollicité, pensons-nous, par deux raisons : d'une part, il crut nécessaire de donner des proportions égales au rez-de-chaussée (en arcades) et à l'étage (en balcon), en vue d'obtenir sûrement l'effet qu'il poursuivait ; d'autre part, il lui fallait des formats de grande dimension pour ses nouvelles parties sculpturales, pour les statues comme pour les bas-reliefs, car ce genre de format était le seul qui pût lui permettre de résoudre, d'une manière rationnelle, les problèmes de sculpture monumentale que son grand travail comportait. Il s'appliqua à façonner ses statues en grandeur naturelle ; il donna de grandes dimensions à ses bas-reliefs, mais il ne les occupa que par un petit nombre de figures plastiques, dans

la forme nouvelle que les sculpteurs d'Italie venaient précisément de lui révéler.

Les deux frises, les sommets des quatre piliers portants, les coins des arcades, aussi bien que les piliers de soutènement, la balustrade et les pilastres de l'étage ne reçurent qu'une accentuation très légère, soit au moyen des motifs de décoration, soit au moyen de colonnes ornementales.

La paroi qui se développe sous les arcades, à la face de la nef, est ordonnée de manière à concourir à l'impression qui se dégage de l'ensemble. Dans son *projet*, Dubrœucq avait tracé des dessins figurant des écussons, pour occuper les médaillons circulaires des lunettes. Ces premiers *motifs* lui parurent sans doute trop peu marqués, pour prendre place entre les statues ; le maître faisait d'ailleurs, au cours de son travail, une part de plus en plus grande à l'élément plastique. Aussi résolut-il de façonner des bas-reliefs circulaires pour remplir ces médaillons,tandis qu'il se borna à une décoration architecturale peu saillante pour le panneau inférieur ; ce dernier ne comporta vraisemblablement que des statuettes décoratives.

Les éléments qui contribuent à l'ornementation de la face de la nef peuvent être groupés comme suit, d'après leur importance : 1) Les grandes statues, en deux séries distinctes : la première comprend les trois statues des niches, indépendantes par essence ; la seconde est formée par les statues prolongeant les pilastres, qui sont plutôt décoratives ; 2) les bas-reliefs, disposés deux à deux et de valeur identique ; 3) les colonnes ornées, les consoles et les divers motifs de décoration.

Dubrœucq aurait pu, comme il en avait eu l'intention dans le principe, et même longtemps pendant le travail d'exécution de son jubé, nous présenter les mêmes formes décoratives sur les faces latérales et du côté du chœur, en remplissant de bas-reliefs les médaillons circulaires au lieu

de poser, sur ces faces, trois grands bas-reliefs de caractère monumental. Dubrœucq aurait créé, de la sorte, une œuvre d'art absolument organique, par le style et par la structure architecturale[1]. Mais il ne l'a pas voulu ; puissamment sollicité par le désir de faire prédominer les éléments de nature plastique, Dubrœucq a conçu une série de trois bas-reliefs qui, s'ils viennent briser l'unité organique de son œuvre, n'en ont pas moins une valeur artistique exceptionnelle : ils doivent être mis au premier rang, parmi les quelques bas-reliefs monumentaux que nous a laissés la sculpture des derniers siècles, dans les Pays-Bas.

Sur la *face* tournée vers le chœur, les parties verticales sont les seules qui portent une ornementation décorative ; les motifs choisis reproduisent ceux de la face de la nef, sous les réserves que nous avons indiquées ci-dessus. Les parties latérales sont faiblement marquées, vu leur peu d'importance dans l'ensemble.

Dans la décoration de la frise, Dubrœucq témoigne aussi de ses préférences très vives pour l'élément sculptural : la frise des faces latérales et celle de la face du chœur étaient déjà rehaussées, de propos délibéré, non pas de simples ornements, mais de petites sculptures décoratives. Dubrœucq a voulu, semble-t-il, réaliser ici, en dimensions réduites, une des créations de Michel-Ange aux voûtes de la Chapelle Sixtine : en substituant des motifs sculpturaux à tous les éléments décoratifs, il s'est ingénié sans le concours de ces derniers, à mettre l'architecture et les formes sculpturales en accord parfait. Mais en se contentant de faire servir, uniquement pour la décoration, des éléments plastiques posés à une si grande hauteur sur son jubé, Dubrœucq n'a-t-il pas

[1] C'est cette particularité que nous constatons au jubé de Tournai, dans la forme où il est arrivé jusqu'à nous : la face latérale y supporte des bas-reliefs circulaires, d'un caractère plus décoratif et d'une symétrie plus complète que les bas-reliefs du jubé de Mons.

dénaturé une des belles conceptions de Michel-Ange ? On peut se le demander.

Dubrœucq livra également les *projets* relatifs au placement des stalles dans le chœur ; les pièces d'archives nous l'apprennent : nous devons en conclure que, en dressant les plans de la face tournée vers le chœur, Dubrœucq ne négligea pas de mettre le jubé, pour le style et l'ordonnance, en concordance avec les stalles du chœur.

---

4. Les sculptures.

L'ornementation sculpturale du jubé se composait de dix statues et de vingt-six bas-reliefs, dont seize de grandes dimensions et dix plus petits ; nous faisons abstraction de la décoration incertaine des autels, posés au rez-de-chaussée du jubé et qui durent être ornés de statuettes. Cinq des grands bas-reliefs qui se développaient sous les balustrades sont perdus ; les autres sont conservés à la collégiale de Sainte-Waudru.

Nous devons le faire observer encore une fois : nous n'avons pas la certitude absolue que les bas-reliefs arrivés jusqu'à nous aient bien appartenu au jubé de Dubrœucq. Lorsque ce jubé fut entièrement démoli, les fragments furent d'abord dispersés ou égarés ; un certain nombre de débris purent être récupérés par la suite et restèrent longtemps, à l'abandon, enfouis dans les sous-sols de la collégiale. C'est feu Deschamps, doyen de Sainte-Waudru, qui les tira de l'oubli ; c'est à lui que l'on est redevable de leur conservation. Seule la concordance de chaque fragment avec le *projet* de Dubrœucq, avec les pièces d'archives ou avec les descriptions que l'on possède de l'ancien jubé, permet de déterminer, avec plus ou moins de certitude, si telle ou telle pièce a fait partie de l'œuvre de Dubrœucq. Un

examen critique du *style* peut également nous aider, dans l'identification de certains fragments ; mais le témoignage éventuel de la tradition, pris à part, n'a pas la moindre valeur.

On n'a jamais tenté, avant nous, d'établir une sorte de classement historique des sculptures de ce jubé, en prenant pour base leur style et leur contenu respectifs. Nous avons dit plus haut les caractères particuliers que le jubé gothique présenta, dans les Pays-Bas. C'est ce jubé de l'époque gothique qui doit nous servir de point de départ. Il consiste essentiellement en une base à trois travées, surmontée d'un balcon. En règle générale, ce sont les pilastres intercalés entre les arcades et les grandes voussures, dans leurs parties centrales, qui doivent supporter les statues ; les bas-reliefs sont encastrés dans les panneaux de l'étage. Dans les jubés de France et d'Allemagne, la balustrade est simplement ajourée ; dans les spécimens des Pays-Bas que nous avons conservés, elle est, au contraire, toujours rehaussée de sculptures ornementales.

Le jubé de Louvain ne comporte que des statuettes : la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, des *Apôtres*, des *Saints*. La distribution et les formes données à ces groupes sculpturaux trahissent une certaine raideur. Les statues que portaient les piliers ont disparu : c'étaient, sans aucun doute, les quatre *Évangélistes* (à la façade) et les *Pères de l'Église* (sur les côtés).

Le jubé de Walcourt suivit celui de Louvain. Les centres des grandes voussures y sont déjà accentués par un élément sculptural de forme hybride, intermédiaire entre le bas-relief et le groupe entièrement isolé (*Freigruppe*) ; cet élément constitue une transformation directe des anciens autels gothiques, en bois ou en pierre ; on n'a pas encore trouvé d'appellation exacte pour le désigner [1].

[1] Le terme de *bas-relief de niche* (*Nischenrelief*) a été pourtant proposé au Séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Strasbourg. Voir plus loin, page 113.

Le jubé de Lierre va nous frayer la voie : le compartiment de l'étage y est divisé en trois *champs* distincts ; chacun d'eux est occupé par un *bas-relief de niche,* dont les bordures sont formées d'ornements en cercles ou en lignes circulaires (*Masswerk*). La tourelle du milieu comporte deux bas-reliefs ; il en est de même de la face latérale. Les pilastres de l'étage sont encore, exceptionnellement, ornés d'anges. Les quatre *Évangélistes,* à la façade, comme les *Pères de l'Église,* posés deux à deux sur les faces latérales, se présentent dans la forme *typique,* comme aussi à Tessenderloo et à Aerschot. Les bas-reliefs figurent des scènes de *la Passion,* se faisant suite de la gauche vers la droite : à la face latérale, peut-être *la Condamnation de Jésus* et *la Dérision* ; à la face de la nef, dix bas-reliefs figurant huit stations du *Portement de croix, Jésus cloué à la croix,* et *le Crucifiement* ; à la face latérale droite, peut-être *Mater Dolorosa* et la *Mise au tombeau* [1].

Après Lierre, vient Tessenderloo. L'étage y est divisé en cinq *champs* (il y en a trois à la face latérale). Celui du milieu est garni, sur les bords, d'ornements fleuronnés ; le centre supporte une chaire faisant une saillie légère et dont les trois *champs* contiennent trois bas-reliefs. Nous retrouvons ici, comme dans les anciens autels en bois, une application de la règle prérappelée : accentuation du centre, disposition symétrique des parties latérales. Le principe généralement adopté est donc la distribution en trois ou cinq *champs.* Le milieu des arcades, à Tessenderloo, est encore décoré, sous les fleurons, par les quatre bas-reliefs tirés de la *Vie de Marie* (cf. le jubé de Sainte-Madeleine, à Troyes). Les dix-sept bas-reliefs de l'étage figurent la *Passion* en scènes se succédant de gauche à droite : à la face latérale, l'*Entrée à Jérusalem et la Cène* (?) ; au côté de la nef, *le Christ au Mont des Olives, l'Emprisonnement* (*le baiser de Judas, Pierre et Malchus*), *Ecce homo, la Flagellation* (*Jésus à la colonne*), *le Couronnement d'épines* (*la Dérision*), *le Portement de croix, le Crucifiement, Jésus détaché de la croix, Mater dolorosa, la Mise au tombeau, la Résurrection, Jésus jardinier* (*Noli me tangere*), *Jésus et ses disciples sur le chemin d'Emmaüs* ; sur la face latérale droite, *l'Ascension* et *la Descente du St-Esprit* (?).

Le jubé d'Aerschot a de très frappantes analogies avec le précédent. Les quatre bas-reliefs du milieu des arcades, sous les ornements

[1] Nous n'avons pas pu identifier les *scènes* figurées aux faces latérales, à l'aide des gravures que nous avons consultées. Nous n'avons pu voir, sur place, que les jubés de Louvain, Aerschot et Dixmude ; nous avons étudié les autres d'après des *photographies* et d'après les excellentes gravures de VAN YSENDYCK, ouv. cité, IV et V.

fleuronnés, de même que les huit statues (les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église*) ont disparu. Les seize bas-reliefs de l'étage représentent de même la *Passion* : ceux de la face latérale gauche nous sont inconnus ; au côté de la nef, *l'Emprisonnement* (?) *(Pierre et Malchus), la Flagellation (Jésus à la colonne), le Couronnement d'épines (la Dérision), le Portement de croix, Jésus cloué à la croix, le Crucifiement* accosté de deux groupes, *Jésus détaché de la croix, Jésus aux limbes, la Mise au tombeau, la Résurrection, les trois Marie devant le tombeau* ; à la face latérale droite, *Jésus jardinier* (*Noli me tangere*) et *Thomas l'incrédule.*

La figuration, dans les jubés, de scènes tirées de la *Passion* est d'origine française[1]. C'est le jubé de Paris qui paraît en avoir introduit l'usage[2]. Mais ces bas-reliefs des jubés français n'ont pas été conservés, à quelques exceptions près.

Nous venons de faire connaître la décoration que portaient déjà les jubés, dans les Pays-Bas, au moment où Dubrœucq se disposait à ornementer le jubé de Sainte-Waudru, dont il venait de dessiner les formes architecturales[3]. Il n'est pas possible de savoir si le Chapitre de Ste-Waudru, imposa au sculpteur des données à mettre en œuvre, ou si une liberté absolue lui fut laissée. Le Chapitre de la collégiale exprima peut-être le désir de posséder la figuration sculpturale du cycle de *la Passion*, à l'instar des sujets tirés de *la Genèse*, dont le cycle avait été réalisé à la Chapelle Sixtine. Le choix, que l'on fit des scènes de *la Passion*, a pu provenir du fait qu'un *Calvaire* s'éleva sur le jubé.

[1] Eu égard au grand nombre des spécimens de jubés (des pays du Nord), l'influence de l'Italie sur la figuration sculpturale de *la Passion* ne semble pas avoir été considérable ; elle s'est plutôt traduite par des modifications de style, sans s'étendre au choix des *scènes* ou à leur contenu.

[2] Cf. Viollet-le-Duc, *Dict. de l'arch.*, v° *Chœur.* Le jubé de Saint-Denis montrait les *légendes des saints* (S. Denis, S. Rustique, S. Eleuthère).

[3] Les jubés de Walcourt et de Lierre, absolument contemporains, étaient alors en construction.

Pour la question de l'ordonnance sculpturale du jubé, nous devons interroger successivement le *projet* de Dubrœucq et le travail d'exécution.

Le *projet* ne nous montre que la face de la nef ; il comporte, dans les *champs*, sous la balustrade, six bas-reliefs tirés de l'histoire d'Adam et Eve ; sur les quatre piliers, les statues des quatre *Vertus cardinales* ; sur le milieu des arcades, les trois *Vertus théologales*. Les six bas-reliefs figurent : la *chute d'Adam et Eve*, leur *Expulsion du paradis*, leur *Vie sur la terre*, le *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, *Caïn tue Abel*, *Adam et Eve devant le cadavre d'Abel* [1]. Il est à présumer que Dubrœucq avait également prévu un bas-relief pour chacune des faces latérales : peut-être la *Création d'Adam* [2] ou le *Fruit défendu* [3], du côté gauche, et la *Naissance de Seth*, pour le côté droit.

La présence de *scènes* tirées de la Genèse, dans la décoration d'un jubé, constitue un cas unique : à notre connaissance, on n'en trouve aucun exemple, ni avant ni après le jubé de Dubrœucq. Les figurations de la Genèse, qui se rencontrent d'abord dans les miniatures (comme celles de Vienne), prirent leur origine en Italie. Après celles du campanile de Florence et du dôme d'Orvieto, il faut signaler celles de Jacopo della Quercia (Porte de San Petronio, à Bologne) et celles meilleures encore, de Ghiberti (Porte du baptistère de Florence). C'est Michel-Ange qui arriva à la perfection dans ce genre (Chapelle Sixtine). Dans le Nord, c'est principalement en France qu'on le trouve représenté, aux archivoltes des grandes cathédrales, en sculpture de petites dimensions. Nous ne connaissons pas de groupes ou de bas-reliefs tirés de la Genèse, dans les églises des Pays-Bas ; les portails n'y comportent, au reste, que très rarement ce genre de décoration [4].

[1] Et non pas, comme quelqu'un l'a prétendu : *Agar et Ismaël dans le désert.*

[2] Cf. la *Scène de la création d'Eve*, destinée par la suite au grand bas-relief (la *Création*) de la lunette.

[3] Cf. la même *scène* dans le cycle de la *Genèse*, au tabernacle de Léau.

[4] Après Dubrœucq, Corneille Floris introduisit à son tour, vers 1550, cinq *scènes* de la Genèse, dans les *bas-reliefs de niche* du tabernacle de Léau.

Les esquisses que Dubrœucq traça, pour les bas-reliefs tirés de la Genèse, relèvent donc de l'influence italienne ; ils sont une importation de la renaissance, suscitée par les créations de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine.

La présence, dans le jubé de Mons, des *Vertus théologales et cardinales* constitue également une nouveauté. Les statues n'ont pas la forme *typique* dans le jubé français : celui de Reims, si richement ordonné, renferme : outre les statues du *Calvaire*, *l'Annonciation* aux deux côtés du grand portail, *Notre-Dame de la belle image*, des *Apôtres*, des *Prophètes*, des *Saints* aux parois des autels, une balustrade et une tourelle. Les statues des jubés de Paris et de Saint-Denis ne sont pas bien connues ; elles ont été détruites à Troyes (église Ste-Madeleine) et, au jubé de Saint-Ouen à Rouen, elles faisaient totalement défaut. Dans le jubé des Pays-Bas, les quatre *Évangélistes* (à la façade) et les *Pères de l'Église* (sur les côtés) sont des éléments *typiques* pour les pilastres surmontant les piliers de soutènement. Les milieux des arcades sont traités différemment : à Dixmude, nous y voyons le *Sauveur du monde* et des *Saints* ; ailleurs, le plus souvent des bas-reliefs et des ornements fleuronnés, mais pas de statues.

Dans le choix que Dubrœucq fit, des Vertus théologales et cardinales, nous devons voir une conséquence directe du séjour que le maître du jubé de Mons avait fait naguère en Italie.

En Italie, les *Vertus théologales et cardinales* servaient régulièrement d'attributs aux mausolées. On les trouve sur les tombeaux des rois, à Naples ; sur les mausolées de Bentivoglio (dû à Quercia), à Bologne, et des Colleoni, à Bergame ; sur presque tous les mausolées des doges, à Venise. Dubrœucq dut voir les statues des *Vertus*, qui décoraient les tombeaux fameux du chœur de Santa Maria del Popolo, à Rome ; ils furent achevés une vingtaine d'années avant son arrivée en Italie ; il en a d'ailleurs utilisé le type dans la composition d'un autel. Ce sont ces *statues* qui paraissent avoir déterminé cette importation de la renaissance italienne dans les Pays-Bas, où maintes œuvres des premiers temps de la renaissance trahissent notamment l'influence de l'école d'Andrea Sansovino [1].

[1] Andrea Sansovino (1460-1529) [N. D. T.]. — Cf. le tombeau du duc Albert de Prusse, dans la cathédrale de Kœnigsberg (œuvre de Corneille Floris) ; le mausolée de Guil. de Croy, à Enghien.

Dubrœucq aurait pu puiser, à vrai dire, à une autre source. Les *Vertus*, gardiennes des défunts dont elles avaient été les compagnes dans la vie, figurent déjà dans la sculpture funéraire, en France, au début du XVI[e] siècle. Le mausolée de François II, duc de Bretagne (1502-1512), à Nantes, qui est du type bourguignon, porte aux quatre coins les *Vertus* cardinales ; à Brou, maintes *Vertus* garnissent des niches ; le mausolée de Louis XII (1516-1532), à Saint-Denis, du type haut-italien[1], est décoré des mêmes motifs sculpturaux ; on les trouve de même sur le socle du mausolée du cardinal d'Amboise, à Rouen. Celui du sénéchal de Brézé, aussi à Rouen (en partie œuvre de Jean Goujon, 1535-1541) est décoré de l'*Espérance*, posée dans une niche, et d'autres *Vertus*, disposées en caryatides. On les trouve aussi, mais assises, dans les œuvres d'art dues à Matteo Civitali (de Lucques ; aujourd'hui au *Musée National* de Florence), à Benedetto da Majano (Chaire de San Croce, à Florence) et à Andrea Sansovino (tombeaux *typiques* du chœur de Santa Maria del Popolo, à Rome). Les Pays-Bas eurent aussi un mausolée renaissance, où les statues en bronze des sept *Vertus* étaient employées à garnir le socle du sarcophage : c'est celui du cardinal Erard de la Marck, érigé dans la cathédrale de Saint-Paul, à Liége, en 1528, mais détruit en 1794.

C'est le moyen âge qui eut l'idée de figurer la *Vertu* en action, armée de la lance, triomphante et terrassant le Vice en lutte contre elle (comme aux dômes de Strasbourg et de Fribourg) ; la renaissance en fit un attribut « au repos », comme nous le voyons à Nantes, à Rouen (au mausolée de Brézé), à Saint-Denis, à Mons (les *Vertus cardinales*), dans les *Vertus* de Corneille Floris. Des survivances intéressantes de ces formes du moyen âge se montrent dans des œuvres de transition du style renaissance (à Brou ; à Liége ; la statue de *la Foi*, à Mons). A ce point de vue, les *Vertus théologales* de Mons méritent une attention particulière : *la Foi* trahit une forme de transition ; *la Charité*, semblable à une Cérès, se réclame de l'antique ; *l'Espérance* tient plutôt du « baroque » qui se réveillait à Rome, en ce temps-là.

La sculpture du moyen âge, en France, n'avait représenté *les Vertus* qu'aux portails et en concurrence, le plus souvent, avec *les Vices*. Il n'y avait qu'un pas à faire pour en orner ensuite les jubés, mais ce pas ne fut pas fait au cours du moyen âge. La présence des statues des *Vertus*, dans les jubés, apparaît donc comme une nouveauté.

[1] Cf. le tombeau de Giangaleazzo Visconti, à la Certosa de Pavie, et les *projets* pour le monument de Gaston de Foix, à Paris.

Dans **l'exécution** du jubé, les sept *Vertus* que le *projet* prévoyait furent maintenues ; mais en lieu et place des bas-reliefs tirés de la Genèse, dont les dessins avaient été tracés sur le modèle des jubés de Lierre, de Tessenderloo et d'Aerschot, Dubrœucq figura, sur son jubé, *la Passion* du Christ ; il introduisit, sur les champs inférieurs des faces latérales et de la face du chœur, trois *scènes* importantes, de dimensions plus grandes que celles du *projet*. Les médaillons des lunettes, à la partie inférieure du jubé, ne comportaient dans le plan primitif que des écussons décoratifs : au moment de l'exécution, Dubrœucq plaça dans ces médaillons trois bas-reliefs circulaires, qui figuraient le commencement et la fin du *royaume de Dieu sur la terre* et *le royaume des cieux* : *la Création*, *le Jugement dernier*, *le Triomphe de la religion*. Quant à la décoration de la face du chœur, elle comprend trois statues représentant le *héros* du royaume de Dieu, le *Sauveur du monde* (cf. les jubés de Dixmude et d'Ypres), entouré des deux principaux *héros* de l'Ancien Testament, *Moïse* et *David*. Ces trois bas-reliefs complètent *la Passion* et forment en même temps, d'accord avec les dix petits bas-reliefs des frises, une sorte d'introduction aux sujets tirés de l'*histoire des Apôtres*. Toutes ces additions au *projet* primitif n'ont pas, dans leur réalisation artistique, d'autre origine que les pensées novatrices de Jacques Dubrœucq ; il ne serait pas possible de découvrir tel ou tel modèle, dont ces œuvres sculpturales auraient à se réclamer.

Nous groupons ci-dessous les sculptures du jubé : *a*) dans leur succession historique ; *b*) dans l'ordre de leur livraison ; *c*) d'après leurs formes de style.

a. **Classement historique [1].**

I. Le commencement et la fin du royaume terrestre et du royaume des cieux.	La Création. Le Jugement dernier. Le Triomphe de la religion.	Reliefs circulaires
II. Le Souverain du royaume terrestre et ses deux principaux héros.	Le Christ Sauveur du monde, entouré de Moïse et David.	Statues (face du chœur)
III. Les Soutiens du royaume de Dieu sur la terre.	1) La Foi La Charité L'Espérance (= les trois Vertus théologales) 2) La Force La Tempérance La Justice La Prudence (= les quatre Vertus cardinales)	Statues (face de la nef)
IV. Le fait capital du règne de Dieu sur la terre, à savoir : la Passion du Christ et ses suites.	1. La Cène..... balcon ; face latérale gauche. 2. L'Entrée à Jérusalem (?). (Les renseignements manquent ; cf. Tessenderloo et Aerschot)..... perdu (côté de la nef). 3. Le Mont des Oliviers..... frise ; face latérale gauche.	

[1] Pour les bas-reliefs disparus, dont nous ne connaissons pas non plus les *sujets*, nous avons suppléé prudemment, par analogie avec les jubés de Tessenderloo et d'Aerschot, en vue de compléter notre tableau d'ensemble.

IV. (Suite.)

4. Le baiser de Judas, L'Emprisonnement, Pierre et Malchus..... idem ; idem.
5. Jésus devant Caïphe..... idem ; côté du chœur (milieu).
6. Ecce homo..... balcon ; face de la nef.
7. Pilate se lave les mains.
Jésus livré aux bourreaux..... idem ; idem.
8. La Flagellation..... champ inférieur ; face latérale gauche.
9. Le Couronnement d'épines ou la Dérision (?).
(Les renseignements manquent ; cf. Tessenderloo et Aerschot)..... perdu (face de la nef).
10. Jésus est dépouillé de sa robe ; on apporte la croix..... frise ; face latérale droite.
11. Jésus reprend sa robe ; les larrons l'entourent..... id. ; face du chœur (milieu).
12. Le Portement de croix..... champ inférieur ; face latérale droite.
13. Jésus est cloué à la croix..... frise ; face latérale droite.
14. Crucifiement (?).
(Les renseignements manquent ; cf. Tessenderloo et Aerschot..... perdu (face de la nef.)
15. Jésus détaché de la croix (?)..... idem.
16. La Mise au tombeau ou Mater dolorosa (?)..... perdu (face latérale droite).
17. La Résurrection..... champ inférieur ; face du chœur (milieu).
18. Les trois Marie devant le tombeau ; — Jésus jardinier (Noli me tangere)..... frise ; idem (à gauche).

IV (Suite).
19. Thomas l'incrédule..... idem ; idem.
20. L'Ascension..... balcon ; face du chœur.
21. La descente du St-Esprit....idem ; idem.
22. Matthieu désigné au sort comme Apôtre..... frise ; face du chœur (à droite).
23. Mort d'Ananias et de sa femme..... idem ; idem.

b. — Classement chronologique[1].

Avant **1545** (d'après des présomptions, faute de textes).

1. Les trois *bas-reliefs circulaires.*
2. Les *bas-reliefs du balcon,* à l'exception de l'*Ecce homo* et de la *Condamnation.*
3. Les trois *Vertus théologales.*

1545.

4. Les quatre *Vertus cardinales.*
5. La *Flagellation* et le *Portement de croix.*
6. Les sept premiers (1-7) *petits bas-reliefs.*

1546.

7. Les trois derniers (8-10) *petits bas-reliefs.*
8. (Bas-reliefs du balcon) L'*Ecce homo* et la *Condamnation.*

1547.

9. La *Résurrection.*
10. L'*Ascension* et la *Descente du St-Esprit.*

(face du chœur.)

1548.

11. Le *Sauveur du monde, Moïse* et *David.*

[1] D'après l'ordre dans lequel les sculptures furent livrées par Dubrœucq. Cf. les *comptes,* réunis dans l'*Appendice,* I, A.

c. — **Classement d'après le style.**

1. La *Création* (livrée avant 1545).
2. Le *Jugement dernier* (idem).
3. Le *Triomphe de la religion* (idem).
4. La *Cène* (idem).
5. L'*Ecce homo* (livré en 1546, d'après une *quittance*).
6. La *Condamnation* (1er octobre 1546).
7. Les quatre *Vertus cardinales* (commencement de l'année 1545).

8. Les trois *Vertus théologales* (livrées avant 1545). 9. La *Flagellation* (3 avril 1545, *quittance*). 10. Le *Portement de croix* (23 janvier 1545, *idem*). 11. La *Résurrection* (12 mars 1547). 12. Le *Salvator mundi* (1548).	Œuvres de Dubrœucq lui-même.
13. L'*Ascension* et la *Descente du Saint-Esprit* (2 août 1547). 14. *Moïse* et *David* (1548). 15. Les dix *petits bas-reliefs* (1545-1546).	De l'atelier de Dubrœucq et non plus de sa main seule.

Sous l'influence italienne, une transformation du style s'opéra dans la sculpture en relief des pays du Nord. Ce fait, qui a une grande importance dans l'histoire de la renaissance hors d'Italie, n'a pas encore été mis en lumière autant qu'il le faudrait.

Le *relief* est, comme on sait, une forme intermédiaire entre la peinture qui, ne comportant pas d'épaisseur, ne peut que donner l'impression de cet élément et la plastique, dont le modelé fait essentiellement usage des *pleins*. C'est d'après l'élévation donnée au *relief* que la dimension en

profondeur prend une signification plus ou moins grande. Les demi-figures, les quarts et les trois quarts de figures sont généralement posés au niveau même du sol, dans la sculpture antique. C'est l'art grec qui, le premier, donna au *relief* des formes plus variées et plus riches. Les sarcophages antiques que les Pisani nous ont laissés, à Pise [1], attestent une rénovation du *relief*, encore rude, de l'antiquité. Le *bas-relief* de Ghiberti n'est qu'une peinture en relief, presque sans épaisseur et n'usant de cet élément que dans la manière des peintres. Donatello créa un *relief* nouveau : il imagina de porter, sur une seconde surface un peu distante de la première utilisée, la dimension qui donnait de la profondeur au modelé de ses *figures* ; il découpait ensuite les contours, en les accentuant avec une force suffisante et il utilisait les plans obliques qui s'intercalaient entre les deux surfaces, en vue de développer la troisième dimension. Le relief, tout en restant confiné dans ses limites stylistiques, gagna beaucoup en richesse et en expression (*Tribune des chantres*, à Florence ; reliefs de l'église Saint-Antoine, à Padoue : *l'âne miraculeux*, *l'avare*, *témoignage de l'enfant*). Mais tout élément pictural fait défaut dans ce genre de relief, si considérables que soient déjà ses progrès. Il est purement plastique, comme les meilleurs reliefs antiques (*figures d'enfants* du Santo ; *Tribune des chantres*, *Christ* du Kensington Museum, à Londres). Dans la suite, un retour plus accentué se fait vers les principes du relief grec et du genre de Ghiberti ; ce dernier, fortement stylisé, reprend vigueur (*fonds baptismaux* de Sienne ; *Annonciation* de San Croce ; *Guérison*, au Santo de Padoue ; *Chaires* de San Lorenzo). Le mouvement, dramatisé avec force, finit par dominer entièrement dans ce genre de *relief*.

[1] Niccolo Pisano (* 1280 env.), Giovanni (* 1320 env.), Andrea (* 1349 env.), et Nino Pisano (* 1368 env.). Cf. SPEMANN, *Kunstlexikon* [N. D. T.].

Dans les pays du Nord, c'est à l'imitation des antiques sarcophages de Provence que les premiers *reliefs* apparurent, décorant les tympans du fronton sur les portails ; le *bas-relief* ornemental s'étendit ensuite aux parties décoratives des édifices. Les archivoltes furent garnies de groupes de petites sculptures, accostant des statuettes que les autels avaient portées dès l'abord et qu'on disposa en saillie. Ces groupes sculptés donnèrent naissance à une nouvelle forme plastique, le *relief de niche* (*Nischenrelief*), comme nous l'avons dénommé ci-dessus. Ce genre nouveau, intermédiaire entre le *relief* et la sculpture indépendante par elle-même (*Freigruppe*), ne comporte généralement [1] que des dimensions réduites ; son style est peu marqué ; il n'a pas la plénitude d'expression qui est comme inhérente à la plastique. Il ne donne qu'une représentation incomplète des scènes en action ; la précision lui fait défaut ; il fait penser à quelque travail improvisé et fait à la hâte. Il ne peut s'adapter à l'art monumental.

Dans les manifestations artistiques du moyen âge, le point de vue national l'emporta partout sur les considérations stylistiques : il en fut ainsi dans les pays du nord, comme ailleurs. Lorsque la plastique voulut développer ses formes d'expression, elle adopta les voies suivies par Dona-

[1] Ce style hybride, qui relevait encore de la peinture et fait penser au *style panorama*, est notamment employé (et même dans des dimensions considérables) dans les figurations allemandes du *Mont des Olives* (exemple : à la cathédrale de Strasbourg) et dans les décorations des *Calvaires*, lieux de pèlerinages et de fêtes populaires (Sacro monte in Varallo, au Piémont), soit permanentes, soit occasionnelles. Ce genre n'intéresse le plus souvent que par les *sujets* qu'il représente dans tel ou tel cas particulier ; les spécimens que nous en avons conservés sont généralement sans valeur artistique ; exceptionnellement, par la collaboration de *maîtres* habiles, ils s'élèvent jusqu'à l'art véritable : il en est ainsi pour les spécimens spécialement signalés dans les lignes qui précèdent.

tello et par Michel-Ange qui s'inspiraient de la plastique des anciens ; le *relief* n'apparaissait pas encore comme une forme définie d'expression sensible. Dans la suite, la plastique du moyen âge ne s'applique qu'à la décoration, en dimensions réduites, des tympans des portails ; la forme qu'elle prend d'abord est à proprement parler celle du *relief*, mais ce n'est pas encore le *relief de niche* [1]. Et dans ses formes ultérieures, même celles qui s'appliquent à rehausser les autels d'églises, ce genre garde invariablement le même caractère, la même indigence de style ; on le retrouve, appliqué aux clôtures du chœur, aux jubés et aux tabernacles, aussi bien en France qu'aux Pays-Bas et en Allemagne.

C'est l'influence italienne qui contribua à l'émanciper, à l'aide du *relief* antique ou de celui de Donatello (ce dernier ne fut intelligible qu'à un petit nombre d'artistes). L'influence de l'Italie fit délaisser le *relief de niche* ; elle marqua un retour vers le *style* ; elle contribua fortement à imprégner la plastique des formes nouvelles de la renaissance. L'art de Dubrœucq nous en donne la preuve la plus convaincante : Dubrœucq ne façonne plus aucun *relief de niche* ; c'est de Ghiberti et de Sansovino que ses *reliefs* se réclament ; ces œuvres plastiques, dont les formes rénovées ont puisé aux sources de l'art antique, nous révèlent les mêmes influences qui avaient déjà inspiré Donatello. Nous devons voir, dans cet effort vigoureux de Dubrœucq pour atteindre au style purement plastique, une des étapes principales de sa carrière de sculpteur : c'est dans *la Flagellation* et le *Portement de croix* que l'art du *relief*, appliqué à modeler un petit nombre de *figures*, atteignit chez Dubrœucq son expression la plus parfaite.

---

[1] Même dans les spécimens qui méritent d'être signalés par leur facture intéressante (exemple : la *Mort de Marie*, au portail sud de la cathédrale de Strasbourg).

Les sculptures du jubé attestent manifestement l'influence de la renaissance italienne ; les réminiscences de la plastique médiévale et du réalisme traditionnel y sont rares, difficilement reconnaissables et peu importantes. Elles se trahissent dans la facture générale des bas-reliefs des médaillons, aux arcades et dans ceux de *la Passion*, à l'étage, qui font encore penser aux anciennes sculptures des autels et des jubés gothiques. Mais ce sont là les dernières survivances de formes moribondes. C'est la marque italienne qui prédomine désormais, celle de Ghiberti et surtout celle de Sansovino (statues de S. Maria del Popolo ; bas-reliefs de la Casa Santa de Lorette) et de Michel-Ange. Les esquisses de statues tracées dans le *projet* de Dubrœucq pourraient se réclamer des compositions de l'école de Raffaël [1] ; elles ont une expression picturale plutôt que sculpturale. Il en est tout autrement des statues qui leur furent substituées et qui ont, au contraire, une expression purement plastique.

Au cours de son travail d'exécution du jubé, Dubrœucq se laissa dominer par la renaissance italienne : entièrement dégagé de la tradition du nord, il devient un imitateur éclectique de l'Italie. Observateur attentif de l'esprit de son époque, si faiblement portée, dans les Pays-Bas, vers la pureté de la forme et l'expression *typique*, Dubrœucq se laissa guider toutefois par ses dispositions personnelles et ses propres tendances esthétiques. On ne comprendrait pas, sans Dubrœucq, l'apparition d'un Corneille Floris dans l'art des Pays-Bas. Nous avons dit, dans le premier chapitre du présent ouvrage, ce qu'il fallait penser de l'orientation, dans les mêmes voies, de l'art en France à la fin du XVe siècle [2]. Elle

[1] Cf. ce *style*, dans les *Vertus* de l'Anversois Franz Floris (pour la maison de cet artiste, à Anvers) et dans les statuettes (Loggia) de Jacopo Sansovino.

[2] Courajod en a désigné les signes avant-coureurs par l'expression de *détente du style*.

ne s'expliquerait pas davantage, en Allemagne, sans l'intervention de Dürer. En Italie, elle avait déjà antérieurement exercé ses effets décisifs et produit des œuvres de toute première valeur : aussi est-ce l'Italie qui joua le rôle d'initiatrice.

On constate, d'autre part, une évolution analogue et graduelle dans le style du bas-relief décoratif, à figures multiples de petites dimensions, qui s'imprègne davantage, tantôt d'idéalisme, tantôt de réalisme, d'après les tendances individuelles de tel ou tel sculpteur : ce bas-relief prend peu à peu un caractère architectural, il ne comporte plus qu'un petit nombre de figures, mais leur expression se fait de plus en plus animée et vigoureuse. Dans la renaissance italienne, c'est le *Quattrocento* qui a tracé cette voie nouvelle au *Cinquecento*, puis à la dernière époque de la renaissance, dans la plastique comme aussi dans la peinture : Donatello en fournit la preuve (au Santo, à Sienne, à San Lorenzo) et plus encore Michel-Ange, dans ses peintures de la Chapelle Sixtine qui tiennent manifestement du bas-relief rénové. Les sculptures du jubé de Dubrœucq en donnent le témoignage, à leur tour, sous la réserve que le troisième stade (c'est-à-dire l'expression du mouvement) y est plus faiblement marqué [1]; la raison en est, soit dans la facture même de ces sculptures, soit dans le développement alors incomplet du bas-relief renaissance. Nous pouvons déterminer logiquement, dans ses étapes successives, l'évolution de la personnalité artistique de Dubrœucq : dans ses premières compositions, le jeune maitre s'est évertué à

[1] Cette orientation, vers l'expression du *mouvement*, se montre surtout dans *l'Espérance* et le *Salvator mundi* (statues du jubé).

mettre en valeur les résultats de ses observations et de ses études ; c'est d'après ses études préalables qu'il modèle des *scènes*, donnant toute son attention à des détails inutiles. Il tombe ensuite dans l'exagération contraire : il se confine dans des bornes trop étroites, fait choix de figures, en petit nombre et strictement appropriées au but qu'il poursuit ; il ne façonne plus que celles-là et jusqu'à complet épuisement. Mais lorsque son activité productrice aura pu s'élargir, il trouvera enfin des points de vue nouveaux et des formes d'une réalisation plus riche. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer *la Création* au *Portement de croix*. Dans les bas-reliefs du jubé, les trois étapes dont nous venons de parler se marquent de la manière suivante :

1. *Bas-reliefs des médaillons :* figures multiples ; forme décorative ; minutie de facture ; expression de mouvement ; format réduit.

2. *Bas-reliefs du balcon* : nombre restreint de figures ; peu de mouvement ; effort vers la forme architecturale ; précision dans la facture ; format de petites dimensions.

3. *Les trois grands bas-reliefs* : figures peu nombreuses ; forme architecturale, caractère monumental[1] ; repos et simplicité ; mouvement en quelque sorte figé ; précision de tous les détails ; grand format (3/4 de la grandeur naturelle).

Les statues, en raison même de la date, assez tardive, de leur exécution, appartiennent toutes à la troisième « manière » de Dubrœucq.

L'expression du mouvement est peu marquée dans les œuvres de Dubrœucq ; elle est restée la même dans toutes les périodes de sa production artistique. Il est vrai que, dans

[1] La *monumentalité* est, comme on sait, le degré culminant de l'art décoratif.

ses bas-reliefs des médaillons, on observe une tendance vers les formes du style baroque. Mais cette tendance n'apparait plus dans aucune autre de ses œuvres[1].

L'introduction de l'influence italienne dans les pays du Nord coïncide, d'autre part, avec l'apparition d'un nouvel élément sculptural : *la statue libre, indépendante par elle-même (Freistatue).* Le statuaire n'a pas seulement à réaliser l'équilibre des masses et l'harmonie des proportions, nous lui demandons aussi et surtout d'animer l'œuvre qu'il a façonnée de ses mains. La plastique du moyen âge est restée bien imparfaite sous ce rapport : subordonnée à l'architecture, elle en suivit servilement l'évolution ; elle ne devint décorative que dans les formes mêmes du style gothique, sans pouvoir réaliser le moindre progrès. Les statues de Naumbourg (Saxe), qui en constituent l'expression la plus complète, attestent une parenté très proche avec la statuaire antique, bien qu'elles soient directement inspirées par des œuvres d'origine française. L'époque gothique n'est point parvenue à exprimer la figure humaine, avec cette harmonie de proportions dans les lignes et cette pureté de la forme que la statuaire antique avait réalisées chez les Grecs ; c'est aux sources mêmes de l'art grec qu'allèrent puiser les maitres italiens, initiateurs de la Renaissance. Toutes les statues gothiques ignorent les lois de l'équilibre et du mouvement, dont la statuaire italienne,

[1] Lorsque nous vîmes pour la première fois ces bas-reliefs circulaires au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, nous crûmes avoir devant les yeux des bas-reliefs de style *baroque.* L'impression qu'ils nous font s'explique par ce fait que Dubrœucq céda un moment, pendant son séjour à Rome, aux tendances vers le *baroque,* qui venait alors de faire son apparition en Italie. De retour dans sa patrie, il délaissa pour toujours cette forme de l'art renaissance et il n'en subit plus l'influence.

comme celle des Grecs, ont au contraire la connaissance parfaite. Cette connaissance permet de faire choix, dans tel ou tel cas particulier, de l'un ou l'autre de ces éléments de mouvement dont le corps humain est susceptible : ces mouvements, on le sait, sont subordonnés à un changement du centre de gravité, en vue de rétablir l'équilibre de la masse. Il y a donc à résoudre un problème, dans le choix du point d'appui, et l'œuvre d'art qui vise à une complète expression plastique doit pouvoir mettre en accord, avec ces déplacements du centre de gravité, les formes bien équilibrées de la masse[1]. Les motifs de mouvement et les problèmes qu'ils ont pour conséquence sont très nombreux et variés. C'est dans leur diversité et leur richesse que se trouve, en partie, le secret des créations géniales de Michel-Ange : c'est à les poser et à les solutionner, en élevant ses œuvres plastiques jusqu'à la beauté la plus parfaite et l'harmonie la plus pure, que Michel-Ange consacra l'essentiel de ses efforts et une partie de sa vie. Nous pouvons nous figurer la joie intense des maîtres du Nord, à qui les modes d'expression géniale d'un Michel-Ange se révélèrent soudain dans leur plénitude : ces maîtres connaissaient enfin les lois, oubliées pendant de longs siècles, de l'art plastique désormais libéré ; la statuaire, naguère esclave de l'architecture, allait pouvoir modeler des statues indépendantes par elles-mêmes, ne se réclamant plus d'autres lois que de celles de la nature elle-même ! Cette bonne fortune, cette révélation, Dubrœucq les vécut, semble-t-il, pendant son séjour à Rome : dans ses *Vertus théologales*, il s'est appliqué à résoudre, comme l'eût fait un élève de Michel-Ange, plus d'un de ces *problèmes de mouvement* dont nous avons parlé ci-dessus. Il rencontra, notamment pour ses *figures*, des difficultés dont

[1] Cf. H. A. Schmid, *Kunstchronik*, 1900, xi, 468 ; Wölflin, *Zeitschr. bild. Kunst*, 1896, vii, 224, et viii, 294 et l'art classique.

il trouva rarement la solution précise. Dubrœucq eut, en tout état de cause, le sentiment conscient des problèmes qui se posaient ; les créations de Michel-Ange les lui avaient fait connaitre. Et il y a là un témoignage manifeste de l'influence de l'Italie sur la plastique des Pays-Bas.

---

1. La Création (Planche VII)[1].

Dieu le père, portant une triple couronne, enveloppé d'un manteau qui flotte au vent, surgit du milieu des nuages. Le dernier acte de la création vient de se consommer : Dieu a créé la compagne de l'homme ; nous la voyons se dresser, auprès de la créature qui a contribué à lui faire donner la vie. Dieu le père ouvre les bras, comme pour envelopper toute son œuvre : en haut, les anges font cercle autour de lui, en bas se développe la totalité de ses créations ; à l'avant-plan, du gazon, des plantes, des arbres. Adam, encore étendu sur le sol, est comme étourdi sous l'action de la dernière œuvre divine. Ève, qui vient d'être appelée à la vie, s'abandonne encore tout entière à la volonté du Créateur. De part et d'autre, des groupes variés d'animaux, en couples : lion et lionne, panthères, chevaux, chameau, taureau et vache, chien, chamois, cerf, lièvre ; porc-épic, sanglier et singe posé dans les branches d'un arbre ; la plupart se dressent, se tournent vers Celui qui les a fait surgir du néant. A droite, le taureau mugit, tourné vers le sanglier qui avance son groin ; le porc-épic manifeste de la frayeur et le singe de l'intérêt ; le lièvre reste indifférent à cette scène. L'expression donnée à ces groupes d'animaux est très diverse : la panthère attire surtout l'attention ; dans

[1] L'ordre dans lequel vont se suivre nos commentaires des sculptures est conforme à notre *classement d'après le style* (voir ci-dessus, page 111).

un mouvement très marqué, la bête semble reproduire l'attitude même de la compagne de l'homme ; dans le lion, au contraire, rien de ce qui pourrait faire évoquer « le roi des animaux » ; chez le chameau, le cheval et la vache, une sorte d'ahurissement tout inconscient. L'expression des anges est plutôt contenue : toutefois, quelques-uns prennent part à la scène, en étendant les mains ou en croisant les bras sur la poitrine.

2. Le Jugement dernier (Planche VIII).

Comme le précédent, ce bas-relief représente une *vision*. Le Christ vient d'apparaître, sortant des nues, porté et entouré par les chérubins. Il trône dans le ciel ; de leurs trompes, les anges annoncent la fin du Règne de Dieu sur la terre et la venue du Royaume des cieux. Enveloppé de son manteau, mais la poitrine nue, le Christ étend les mains ; dans un geste ample et majestueux, il indique que *le jour* est venu ! Sa physionomie rayonne à la fois de rigidité et de bonté. Les morts s'élèvent, sortant de la terre et charitablement accueillis par les anges ; devant nous, les corps renaissent à la vie. Les ressuscités n'ont pas encore toute la conscience du réveil : ils se dressent, dans des gestes de prière et de contemplation admirative. Pas un trait qui trahisse une condamnation imminente. Tout nous annonce les béatitudes célestes : ici, rien que des anges, pas de démons. A l'arrière-plan, en traits peu saillants, nous entrevoyons la ville de Jérusalem, que le sculpteur a indiquée comme théâtre de cette composition[1].

3. Le Triomphe de la religion (Planche IX).

Le bas-relief représente la félicité éternelle du Royaume des cieux. La divinité y trône sous la forme du St-Esprit,

[1] Une *figure* a été mutilée (à l'avant-plan, dans le milieu).

symbolisé par la colombe, auréolée de rayons flamboyants : c'est autour de ce symbole divin que toute la composition se concentre : les accords de la lyre, du triangle, des cymbales, des harpes et des flûtes, confiés à des anges, composent la musique céleste, que des bras étendus dirigent au milieu du plus pieux recueillement. Le chœur des anges s'appuie sur les signes du zodiaque. Dans le bas de la composition, à l'avant-plan, sont agenouillés l'empereur et le pape enfin réconciliés : élevant la main droite vers le ciel, l'empereur s'appuie de l'autre sur le globe impérial[1] qu'un petit ange porte dans les bras ; dans la main droite, le pape tient la clef qui symbolise sa puissance ; respectueusement, tous deux portent leurs regards vers le St-Esprit. Les vertus allégoriques font cortège aux chefs de l'État et de l'Église : à gauche, la Foi est agenouillée, portant le calice et l'hostie, dans l'expression la plus gracieuse ; l'enfant qu'elle protège se dresse avec ferveur, comme pour atteindre la clef symbolique. La *figure* assise, vers la droite, parait personnifier la Charité nourricière, accostée de deux enfants[2] ; derrière elle, une *figure* de femme, la tête enveloppée d'un voile, exprime l'humilité, dans une forme d'une vérité saisissante. Derrière l'empereur et tournée vers lui, la Justice lève l'épée et tient la balance traditionnelle. A gauche se pressent les défenseurs attitrés du pouvoir spirituel : le cardinal, l'évêque et le moine. Des mères conduisent leurs enfants au Salut, comme au Saint-Graal, pour y recevoir l'aliment de l'amour éternel. A l'arrière de la scène et en relief peu marqué : Jérusalem, la ville sainte, qu'une somptueuse architecture renaissance indique vers la gauche ; un portail bordé d'arbres, vers la droite, rehausse encore la composition.

[1] Le bras gauche est brisé. — Ce *motif*, à notre sens, laisse à désirer, tant dans sa disposition que dans son expression.

[2] L'*attribut* est ici mutilé et devenu méconnaissable.

Ces trois bas-reliefs devaient former un ensemble. Comme nous le voyons par les dessins d'écussons, sur le *projet* de Dubrœucq, c'étaient les médaillons circulaires qui formaient la donnée préalable de ces compositions décoratives ; elles devaient donc concentrer leur élément principal dans la partie centrale des médaillons. Raffaël a ordonné d'une manière analogue sa *Disputa* et son *Ecole d'Athènes*, réserve faite des différences provenant du format en largeur, dont il avait fait choix. Comme dans la *Disputa*, les trois médaillons de Dubrœucq figurent le royaume des cieux (à la partie supérieure) et une scène qui lui est intimement liée (à la partie inférieure) ; mais la composition de Raffaël est plus ample et plus riche.

Dans *la Création*, Dubrœucq a figuré Dieu le Père ; dans *le Jugement dernier*, le Fils, et dans *le Triomphe de la Religion*, le St-Esprit. C'est la *Disputa*, où la Trinité est représentée dans une forme presque identique, qui a dû vraisemblablement inspirer ces trois compositions de Dubrœucq : de part et d'autre, Dieu le Père, le Christ, la colombe, la voûte céleste (figurée ici par le zodiaque, là par des têtes de chérubins). Si le Christ étend les bras de manière différente dans les compositions de Raffaël et de Dubrœucq, les autres motifs principaux de la disposition sont tellement similaires que le Christ de Dubrœucq est bien, selon toutes les apparences, une imitation du Christ de la *Disputa*[1]. Cette composition atteste déjà un progrès marqué, depuis *la Création* : les mains du Christ ont une expression plus vive ; les contours du corps, des bras et de la tête, en lignes d'une belle simplicité, sont bien raffaëliques. A notre sens, l'*Arbitre du monde* n'a été nulle part interprété avec une harmonie aussi parfaite, ni à Pise, ni

[1] Cf. également le Christ de *la Transfiguration* de Raffaël (Rome, au Vatican).

à la Chapelle Sixtine, ni à Orvieto (fresques de Luca Signorelli), ni aux portails des églises de France. Dans ces interprétations du Christ, tantôt c'est l'expression du triomphe vengeur qui apparait, tantôt la main droite est levée et la gauche appuyée sur un livre ; à Reims (portail nord) et à Paris (Ste-Chapelle), les deux bras sont levés et les angles aigus manquent d'expression.

Ces trois reliefs constituent le premier groupe des sculptures ayant positivement appartenu au jubé. Dubrœucq n'a encore, jusqu'ici, produit qu'un nombre restreint de types distincts : ses têtes de Dieu le Père, de l'Empereur, du Pape, du Cardinal, du Ressuscité qui croise les mains sur la poitrine et même celle du Christ sont apparentées de très près entre elles, de même que les figures d'Ève, des Vertus et de plusieurs Ressuscitées, si on les compare entre elles. Les nombreuses têtes d'anges et celles des enfants du *Triomphe de la religion* reproduisent à leur tour le type auquel l'imagination et la main de Dubrœucq s'étaient arrêtées dès l'abord. Les bas-reliefs s'adaptent, tous les trois au même degré et sans prétendre à une expression plus élevée, à leur destination même ; ils témoignent du bon goût de leur auteur. *Le Jugement dernier* est pourtant le plus digne d'attention : au point de vue anatomique, il marque un progrès réel sur *la Création*, dont les meilleurs morceaux sont la figuration d'Adam et la tête du taureau. *La Création* trahit, en plus d'un endroit, la faiblesse de la main et la gaucherie d'un artiste qui n'est pas encore bien sûr de lui : Dieu le Père est de dimensions trop réduites, le mouvement des bras manque de souplesse, les mains n'ont pas d'expression[1]. Ève est mal proportionnée, le haut du corps est trop petit par rapport à l'ensemble, le bras droit et la jambe

[1] Que de progrès Dubrœucq saura faire, jusqu'aux *mains* du *Portement de croix* !

gauche sont trop longs ; les têtes d'animaux sont peu réussies, à l'exception de celles des chiens, du taureau, du sanglier et du porc-épic ; inconsciemment, l'expression est même comique, comme c'est le cas pour les corps du chameau et du taureau. Nous avons déjà parlé de l'empereur du *Triomphe de la religion* ; la facture est, ici encore, malhabile ; elle manque de vigueur, notamment dans l'interprétation des anges. Dubrœucq se perd dans les détails inutiles. L'expression beaucoup plus heureuse, qu'il a su donner à *la Justice* et à *la Foi* (du *Triomphe de la religion*), atteste l'aptitude plus grande du maître à exprimer le calme, la douceur, la délicatesse des sentiments plutôt qu'à évoquer le mouvement ou la force.

4, 5, 6. La Cène, Ecce homo, la Condamnation (Planches X, XI, XII).

Des huit bas-reliefs du balcon, sous les balustrades, trois seulement nous ont été conservés. Il n'est donc pas possible de suivre, comme on le voudrait, les progrès réalisés par Dubrœucq dans le style de ses bas-reliefs, depuis *la Création* jusqu'à *la Résurrection* et jusqu'au *Portement de croix*. Nous ne pouvons nous représenter que trois étapes de ces progrès : la première nous conduit des bas-reliefs des médaillons à *la Cène* ; la deuxième, à *l'Ecce homo* ; la dernière, moins bien marquée, mais pourtant sensible, aboutira au bas-relief de *la Condamnation*[1].

La Cène (Planche X). Jésus et ses douze disciples se trouvent réunis dans une salle, autour de l'agneau pascal. Jean, accoudé, est assoupi devant l'agneau ; le Christ se

[1] Nous avons, à la *Planche* III, fait figurer les *sujets* présumés des bas-reliefs perdus, en nous basant sur les *cycles* habituels des bas-reliefs posés au jubé gothique, dans les Pays-Bas (notamment à Tessenderloo et Aerschot); nous avons cru donner ainsi une reconstitution complète de l'ancien jubé de Mons.

tient debout, derrière Jean ; les autres disciples sont la plupart groupés deux à deux ; Judas est assis un peu à l'écart, la bourse à la ceinture. Dubrœucq a utilisé ici le type italien de *la Cène*, qui se rencontre dans la peinture italienne depuis Taddeo Gaddi (*Santa Croce, refectorium*) et Castagno, jusqu'à Domenico Ghirlandajo, Léonard de Vinci et Andrea del Sarto [1]. Le format en largeur, choisi par le maître montois, lui a permis d'espacer chacune de ses figures et de les bien ordonner. L'attitude donnée à Jean et à Judas est celle des *compositions* les plus anciennes ; Léonard de Vinci et Sarto ne l'ont plus employée. Quant aux disciples, Ghirlandajo les réunit deux à deux, en groupes (Florence, *Ognissanti*) ; Castagno les représente isolés les uns des autres ; Léonard de Vinci par groupes de trois (Milan, Ste-Marie-des-Grâces) ; Sarto a imaginé un groupement très original (Florence, *San Salvi*). Les figures de *la Cène* de Dubrœucq sont de facture assez uniforme, d'expression parfois faible ou peu réussie ; elles attestent pourtant de sérieux efforts personnels et ne trahissent pas de parenté directe avec telle ou telle des *Cènes* de ses devanciers italiens. L'ordonnance des groupes est plus heureuse dans la partie gauche que dans la droite de la *composition*, où le parallélisme des jambes et des têtes est disgracieux. Les mains qui répètent un geste identique, en s'appuyant à la table, manquent de souplesse. Le moment fécond, choisi par Dubrœucq, est celui où Jésus prononce les mots : « Suis-je bien le Seigneur ? » Mais le maître de Mons est

[1] Pour l'ordonnance donnée aux *compositions* du même genre par les maîtres du Nord, voir S. Reinach, *Album de Pierre Jacques.* Paris, 1902, *planche* 96 bis. — *La Cène* a été conçue en Italie, plus souvent dans la forme *typique* et comme fresque de *refectorium* qu'en figuration *plastique* ; dans le Nord, elle figure surtout, comme *scène* de la Vie du Christ, aux portails des églises, sur les autels et les tabernacles en particulier.

bien distancé par Léonard de Vinci ! La tête du Christ et la figuration de Judas sont les meilleurs morceaux, avec cette réserve que nous ne voyons pas assez le visage de Judas, tourné vers le Christ. Les disciples ont des sièges « à l'antique », rehaussés de têtes de lions et de béliers, de pieds de lions, de volutes et d'ornements renaissance. Le fond de la *composition*, avec ses frises en volutes et ses moulures peu marquées, n'est guère en accord avec l'expression de l'ensemble.

Ecce homo (Planche XI). Pilate a fait conduire Jésus devant la porte de son palais, où sont rassemblés les Juifs, ayant Caïphe à leur tête. C'est là que Pilate « remontre Crist aux juis et dit *Ecce homo* » (*Appendice*, I, A, 27). Ce bas-relief témoigne visiblement d'un effort vigoureux vers le *réalisme*, par l'expression caractéristique des physionomies, l'animation dramatisée des figures en groupes ou des personnages de premier plan et la facture accentuée des détails, notamment dans les coiffures et les barbes[1]. Cette composition laisse pourtant à désirer, en plus d'un endroit : presque tous les personnages se tiennent mal, leurs attitudes manquent d'expression. La plupart ont la bouche grande ouverte et grimacent, en criant : « A mort, à mort ! ». Leur mimique trahit de la gaucherie de métier ; la distribution de ces accusateurs, à droite comme à gauche, est défectueuse ; les personnages ne se détachent pas et leurs contours sont uniformes. Dans le fond, grouillent des têtes humaines : Dubrœucq n'est pas arrivé encore à la clarté, dans la composition. L'expression donnée à Pilate manque de noblesse ; la figure du Christ est terne et sans grâce, alors qu'elle devrait exprimer la plus sublime résignation[2]. Cette figure du Christ est cependant le morceau le meilleur

[1] Cette préoccupation du détail a même failli tourner ici au *maniérisme*, en ce qui concerne la chevelure et la barbe des personnages.
[2] Cf. par contraste *le Portement de croix* et *la Flagellation*.

de la composition, par l'effort qui s'y affirme en vue de l'équilibre des masses (comme dans l'art de l'Italie[1]) ; mais le corps du Christ est mal posé et le mouvement laisse à désirer. Dans *la Cène*, les sièges des Apôtres se réclamaient déjà du style renaissance ; ici le palais de Pilate (escalier et colonnes à l'avant-plan) trahit bien la renaissance pure, en dépit de formes un peu lourdes et, en somme, discordantes.

La Condamnation du Christ ; Pilate se lave les mains (Planche XII).

« Pillatte lave ses mains » : tel est le titre sous lequel Dubrœucq désigne ce bas-relief, dans une *quittance* dont nous avons conservé le texte (*Appendice*, I, A, 26). Pilate se lave les mains, au moment de la condamnation et il dit : « que son sang retombe sur vous ! ».

Il livre ensuite le Christ au bourreaux.

Plus vivement que dans les bas-reliefs précédents, Dubrœucq s'efforce ici de *caractériser* sa composition. Le fond est formé de simples demi-colonnes et pilastres doriques, avec des arcades simulées. C'est le siège, en forme de trône orné de têtes et de griffes de lions, qui nous indique le théâtre de la scène : nous sommes devant le tribunal du gouverneur Ponce-Pilate. Les personnages sont rangés en trois groupes distincts : Pilate et son jeune serviteur ; le Christ et les trois bourreaux ; cinq Juifs et une femme, discutant entre eux. Les deux premiers groupes forment un ensemble, car le second complète visiblement le premier. Le second groupe forme à lui seul un tout ; nous le trouverons, avec plus d'ampleur, dans *la Flagellation* et le *Portement de croix*. Le troisième groupe met obstacle, semble-t-il, au développement des deux autres ; il répète la donnée du deuxième groupe, dans une ordonnance toutefois meilleure que celle du groupe

[1] Voir ci-dessus à ce sujet, p. 75 et suiv.

analogue de l'*Ecce homo*. L'expression caractéristique des figures est plus fortement accentuée ici que dans le précédent bas-relief : le Christ, celui des bourreaux qui lui fait face et le jeune serviteur de Pilate sont les morceaux les meilleurs. L'expression intentionnellement dramatisée, donnée aux yeux et à la bouche de Pilate, n'est pas plus heureuse que celle des deux bourreaux placés à l'arrière ; la bouche béante dépare la plus expressive de ces deux têtes. Les costumes des personnages attirent particulièrement l'attention : Pilate porte la couronne et le manteau de roi ; Jésus est couronné d'épines ; trois personnages sont coiffés de casques romains ; les Juifs du troisième groupe ont des couvre-chefs de parade. Les barbes et les chevelures sont, elles aussi, très soignées. La Juive représentée ici et qui figure aussi dans *la Flagellation* est, pensons-nous, la femme du gouverneur Pilate : une vision la poussa (cf. *S. Matthieu*, 27, 19) à intervenir à ce moment auprès de son mari. L'équipement de l'un des trois bourreaux et d'un des autres Juifs, comme d'ailleurs les vêtements de tous les personnages, sont détaillés avec soin ; ils rappellent de près le costume antique et l'équipement des soldats romains. Les personnages ne sont guère mieux ordonnés, dans leurs attitudes, que ceux de *l'Ecce homo* : les hanches et les genoux ont une expression défectueuse, notamment pour le Christ et l'un de ses bourreaux. La figuration du Christ est meilleure, plus expressive déjà que dans l'*Ecce homo* : elle n'évoque pourtant pas encore, autant que nous le voudrions, la résignation et la grandeur d'âme dans leur noblesse sublime. Le gouverneur Pilate et deux des bourreaux grimacent encore trop. L'expression la plus heureuse est celle du jeune serviteur de Pilate. L'anatomie, qui présentait ici de réelles difficultés, surtout pour le Christ et l'un des bourreaux, dénote déjà une plus grande habileté de « métier ». Le progrès apparaît à l'évidence, si on com-

pare les figures principales de ce bas-relief avec celles d'*Adam*, du *Ressuscité* ou du *Christ* de l'*Ecce homo*. Le mouvement de la main gauche du Juif qui est près de Caïphe, dans le troisième groupe, laisse autant à désirer que dans *la Cène*; mais ce mouvement a déjà plus de souplesse dans les deux autres groupes (le bourreau qui saisit la main du Christ; le serviteur qui verse l'eau auprès de Pilate).

7, 8. LES VERTUS CARDINALES, LES VERTUS THÉOLOGALES. (Planches XIII-XVI).

Ces statues forment deux groupes distincts, tant par leur contenu que par le style, l'ensemble de la composition et la destination elle-même[1].

Les Vertus cardinales étaient disposées en cariatides : massifs et puissants, ces blocs d'albâtre se dressaient à la façade du jubé; dans leur calme un peu raide, ces statues représentatives évoquent les cariatides antiques. Leur ordonnance est simple, en dépit de certaine richesse dans le détail. Le haut du corps s'appuie verticalement sur les hanches; seules les têtes, comme aussi les attributs, sont exprimés différemment et avec plus ou moins de force, dans telle ou telle de ces compositions. L'unité formelle est si complète entre elles que la destination particulière de chacune de ces statues apparaît tout spontanément, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir le *projet* de Dubrœucq, pour la déterminer. Elles sont d'un type identique; elles font

[1] Sur la symbolique et l'iconographie des *Vertus*, voir SAUER, *Die Symbolik des Kirchengebaüdes und seiner Ausst. in der Auff. des Mittelalters*. Fribourg en Br., 1902, pages 233-246. (La littérature de la question y est indiquée.) — Sur la figuration des *Vertus* dans les jubés, voir ci-dessus, pages 72 et 105, 106. Voir aussi VITRY, *Michel Colombe*, p. 395 et suiv.; DIDRON, *Iconographie des Vertus cardinales* (*Ann. archéol.*, t. XXVI) et *Iconographie de la Justice* (*Annales archéol.*, t. XX).

penser à quatre sœurs que des ressemblances frappantes permettraient cependant de distinguer et d'identifier entre elles : leur corps est robuste, les épaules sont larges, les hanches fortes, comme il convient à des cariatides. Mais leur maintien est défectueux. Nous avons déjà rencontré le même défaut de facture dans d'autres sculptures de Dubrœucq. Seule la Justice se maintient avec aisance ; ses attributs lui donnent un enveloppement plus ample ; elle se réclame, moins vivement que les autres, du genre « cariatide ». L'ordonnance de ces statues, destinées à l'étage du jubé, devait être établie en accord avec leur emplacement même[1] : si la Tempérance et la Justice laissent encore à désirer sous ce rapport, il n'en est plus de même des deux autres. Aussi pouvons-nous présumer dans quel ordre ces statues ont été successivement façonnées par Dubrœucq ; il a dû préalablement exécuter des esquisses d'après l'antique ; il en avait dessiné, sans aucun doute, pendant son séjour à Rome[2]. Dubrœucq a figuré ici : la Force ou la Vaillance, brisant de la main droite une colonne et tenant dans la main gauche un rameau d'olivier ; la Tempérance portant un frein de la main droite et, enveloppée de son manteau, se drapant l'épaule ; la Justice, avec le glaive et la balance ; la Prudence, cachant un serpent dans les plis de sa tunique et tenant, de la main droite, le miroir qui lui révèle la vérité ; sur la poitrine, elle porte l'égide, emprunté à Athêna par la Minerve moderne. Le choix des attributs, notamment pour la Vaillance et la Prudence, est inspiré par les Vertus des mausolées de Sansovino, à Santa Maria del Popolo (Rome).

[1] En examinant ces statues à distance et en biais, on s'aperçoit de ce défaut de perspective, pour *la Tempérance*. Et c'est cette constatation qui conduit à la conclusion que cette statue a dû être exécutée, la première des quatre, par Dubrœucq.

[2] Voir ce que nous disons plus loin (*Chap. IX*), concernant les *recueils d'esquisses* des artistes du XVI[e] siècle, dans les pays du Nord.

Il en est autrement des trois Vertus théologales : elles constituent, sous quelque point de vue qu'on puisse les envisager, le plus important des groupes que comportait le jubé de Dubrœucq. Les idées abstraites dont ces statues sont l'expression, leur donnent un caractère d'unité parfaite. Et néanmoins, elles nous apparaissent, dans leur réalisation plastique, comme trois individualités distinctes ; loin de se ressembler comme des sœurs, elles font penser plutôt à des personnalités indépendantes entre elles, étrangères les unes aux autres. Elles figurent trois types, d'ordre moral, qui diffèrent entre eux : l'Héroïne, la Mère, l'Incarnation de la Ferveur et de l'Idéalisme mystique.

Ces trois expressions distinctes ont, il est vrai, un lien entre elles : elles figurent les vertus principales, les fondements essentiels de la puissance morale. Dubrœucq les a réunies, dans sa composition sculpturale, en un groupe de trois statues qui se complètent mutuellement, sous le rapport tant architectural que plastique ; elles ne peuvent produire tout leur effet que par leur association mutuelle, tout en gardant leur individualité respective. C'est la Charité qui occupe le milieu de ce groupe sculptural : elle se développe, dans le sens vertical, au centre même de la *face de la nef*, où elle peut donner, dans une clarté parfaite, sa pleine expression. La Foi se dresse vers la gauche, au milieu de cette partie latérale du balcon ; l'Espérance lui fait pendant, vers la droite : l'une et l'autre disposent de la place que leur ampleur exige. Leurs dimensions, comme celles des Vertus cardinales, durent être subordonnées aux conditions mêmes de leur emplacement présumé [1]. C'est

[1] Nous avons tenu compte de cette considération, dans notre essai de reconstitution du jubé. A la place où on les voit aujourd'hui, simplement dressées sur un socle posé à terre, ces statues ne produisent pas, même à distance, l'impression harmonique que Dubrœucq voulait atteindre : c'est ainsi que *la Foi* a l'air d'avoir le cou trop

en se plaçant à une distance de dix à quinze pas, vis-à-vis de la partie centrale du jubé, que l'on pouvait le mieux se rendre compte de l'effet d'ensemble de ce groupe sculptural.

Ce caractère d'unité manquait, nous l'avons vu, aux Vertus cardinales. Les Vertus théologales ont, prises à part, leur vie propre et distincte ; mais il y a entre elles une évidente communauté d'action, qui s'exprime au moyen des attributs, dans la Foi ; par le rapprochement intime de la mère et des enfants, dans la Charité ; de pair par la noblesse du geste et par l'attribut, dans l'Espérance.

Ces trois statues occupent à elles seules les amples niches surmontant les grandes arcades du jubé ; elles devaient avoir, semble-t-il, une expression à la fois plastique et décorative, d'une aussi grande puissance que celle qu'auraient pu produire des statues de grandes dimensions, entièrement isolées et ayant une valeur d'indépendance absolue. Les Vertus théologales sont, au reste, les réalisations sculpturales les plus importantes du jubé de Sainte-Waudru.

La Foi nous apparaît ici sous les formes extériorisées de l'héroïne qui livre le bon combat : cette incarnation n'ignore rien, on le présume, de ce qui touche à l'humanité et à la vie terrestre ; sa beauté est toute profane, mais la Divinité agréerait le noble geste de cette Foi en action : elle maîtrise et repousse le symbole de la bassesse et de la vulgarité, figuré par le chien ; elle prend sous sa protection, pour le garder précieusement, le dépôt sacré du calice et de l'hostie. *Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum, non mittendus canibus* : telles sont les paroles du chant

long et de pencher la tête disgracieusement. — Nos dessins au trait (*Planche III*) ne peuvent guère donner l'impression exacte que les statues posées dans les niches devaient produire ; leur reconstitution en perspective (*Planche II*) est de beaucoup préférable.

d'église [1] qui a inspiré l'auteur de cette statue ; Dubrœucq a idéalisé la réalité, en créant une véritable « scène de genre ».

La Charité est une sorte de combinaison de l'antique Cérès [2] ou de la Terre avec la Mère nourricière : si imprégnée qu'elle soit de cette harmonie qui est comme l'apanage de la Divinité, cette Charité maternelle se suffit à elle-même ; elle concentre toute sa force pour la dispenser à la communauté, figurée par les enfants. Cette autre « scène de genre » évoque à nos yeux l'amour mutuel de la mère et des enfants : il ne se livre point ici de combat, comme dans la Foi ; la Charité est l'image de cette calme intimité, de cette noble sérénité que la religion d'amour est seule à pouvoir créer ; c'est cette religion qui enfante la Charité dont elle est, en même temps, le séduisant symbole.

L'Espérance symbolise l'humanité qui délaisse la terre, pour se tourner tout entière vers le Ciel. Dans sa ferveur exaltée, elle a perdu tout contact avec les hommes, avec la nature terrestre ; elle abandonne son ancre ici-bas, elle étend les bras comme pour recevoir d'en haut la couronne ; elle n'attend plus rien de la terre [3].

Dubrœucq a donné, à sa statue de la Foi, des formes directement inspirées de la sculpture italienne : bien qu'elle ait été conçue librement, en toute indépendance, cette statue fait penser aux Madones du *Cinquecento*, telles que Michel-Ange, en particulier, les affectionnait. Un sculpteur italien [4] eût opposé la Foi à l'Espérance ; Dubrœucq ne l'a pas fait ;

[1] Cf. DEVILLERS, *Mémoire* déjà cité, p. 45.

[2] *La Charité* tient une poignée de fruits.

[3] C'est ainsi que Giotto avait déjà représenté l'*Espérance*, à Padoue (Cappella dell'Arena), dans des formes simples, mais d'une expression profonde et très vive.

[4] Cf. les mausolées de Sansovino (*Popolo*, à Rome).

sa réalisation plastique compense, par la pureté des formes, ce qu'elle pourrait avoir d'un peu pédantesque : l'effet dominant, dans la Foi de Dubrœucq, est subordonné à la verticale qui part de la tête de la Foi pour aboutir à la tête du chien (ligne du nez) ; cette ligne est interrompue par la direction oblique de la jambe gauche et la ligne légèrement inclinée de la poitrine. Le centre de gravité que le mouvement du bras gauche déplace vers la droite, a pour axe la ligne du tronc et de la jambe droite ; l'équilibre est rétabli par le mouvement, vers la gauche, du genou gauche. Le manteau, retombant sur le haut de la jambe, se drape avec une aisance parfaite ; comme le ferait le fléau d'une balance, le calice et l'avant-bras gauche supportent le poids des parties en mouvement et maintiennent son équilibre à l'ensemble. Dans la facture et l'ordonnance de cette statue de la Foi, Dubrœucq a donc bien observé, comme nous venons de le voir, toutes les règles requises pour mettre les mouvements des masses en accord complet avec les conditions indispensables d'équilibre.

C'est de l'Italie également que les *formes* sculpturales de Dubrœucq se réclament à l'évidence, dans leur exécution : elles visent, non plus à la reproduction fidèle de la nature ou à l'expression *caractéristique*, mais bien à la beauté *typique*. L'effort s'applique essentiellement à donner un modelé puissant, une expression vive et éclatante, à toutes les parties du corps et surtout à la tête. C'est avec un soin minutieux que le sculpteur a façonné la bouche, le nez, les yeux, tout cet ovale du visage qu'une opulente chevelure [1], cerclée d'un bandeau, entoure comme une auréole. Le cou est conforme à l'idéal classique : il est d'une rondeur accentuée, épais et

[1] Pour se rendre compte du progrès réalisé par Dubrœucq, il suffit de comparer cette chevelure (*de la Foi*) à celles de l'*Ecce homo* et de la *Condamnation*.

fortement tendu ; peut-être le trouvera-t-on un peu académique[1].

La Charité forme une composition bien ordonnée et dont l'expression plastique est fortement marquée. Les deux enfants, habilement disposés, contribuent à l'heureux effet d'ensemble de ce groupe sculptural, qui soutiendrait la comparaison avec les œuvres similaires de l'art italien. Ici encore, prédominent les formes *typiques* ; la physionomie de la Charité exprime une sévérité un peu rigide, mais calme ; la tête pourrait être plus expressive[2] ; le corps est vigoureux, il se dégage pourtant plus de douceur féminine de l'ensemble de ce groupe que de celui de la Foi.

L'Espérance est moins réussie : la partie inférieure a trop de lourdeur, le milieu de la composition est trop massif. La tête de l'Espérance, auréolée de sa chevelure en boucles, est très belle ; mais le cou fait une saillie démesurée et le bras droit s'écarte trop de l'ensemble de la composition. Nous ne pouvons guère, il est vrai, nous rendre compte de la facture exacte de ce bras droit : les doigts de la main ont été mutilés ; peut-être même ce bras avait-il disparu en partie et a-t-il été remplacé, par la suite. Le manteau est drapé à l'antique, dans la même forme sévère que pour les deux autres Vertus ; cet élément contribuait, dans la Foi et la Charité, à l'expression particulière de l'ensemble ; il en est de même pour l'Espérance, personnification de la ferveur ardente. Une corde retient son manteau et ceint le haut des hanches. L'ancre est de trop grandes dimensions ; elle fait tort à l'expression d'ensemble.

Le maintien des *figures* est meilleur que dans les bas-

[1] De même dans la *Charité* et l'*Espérance*. — Pour être complet, nous ajouterons que les doigts de la main gauche ont été mutilés et que le calice est orné d'un relief peu accentué, figurant Jésus sur la croix, Marie et Jean. Les attributs des trois *Vertus* sont : pour la *Foi*, le calice avec l'hostie ; pour la *Charité*, deux enfants et un bouquet de fruits ; pour l'*Espérance*, l'ancre.

[2] La chevelure est disposée en auréole, comme dans la *Foi*.

reliefs, dont nous avons fait ci-dessus l'analyse : le défaut persistant que nous avons rencontré dans les sculptures de Dubrœucq s'est atténué peu à peu ; il se dissimule pourtant encore sous les plis de ses draperies ; l'ordonnance des vêtements laisse déjà davantage leur valeur aux formes qu'ils recouvrent ; les pieds, que les manteaux laissent à découvert, sont soigneusement façonnés ; mais le défaut de maintien est encore apparent. Les Vertus cardinales devaient, nous l'avons vu, s'appuyer aux piliers du jubé. Elles n'avaient pas de socles ; elles étaient simplement posées sur les parties saillantes qui surmontaient l'entablement, aux encoignures des arcades. Les bases de petites dimensions sur lesquelles on les voit aujourd'hui, dans la collégiale de Sainte-Waudru, proviennent d'une restauration assez récente, comme on sait. Les Vertus théologales, au contraire, étaient des statues indépendantes par elles-mêmes (*Freistatuen*), sculptées sur toutes leurs faces, reposant sur des bases quadrangulaires et librement posées dans leurs niches très amples ; de leur destination même résultaient des conditions toutes spéciales de perspective. La Foi de Dubrœucq présente beaucoup de ressemblance, dans sa composition, avec la Justice de Sansovino (*Mausolée de Sforza* ; cf. *Schoenfeld*, fig. 3, avec commentaire) : il y a analogie dans les motifs choisis, par les deux artistes, pour l'ordonnance des corps et des jambes (mais pas pour celle de la tête et des bras) ; le buste est traité, comme aussi la draperie, de la même manière par Sansovino et par Dubrœucq ; c'est avec une analogie frappante que tous deux se sont efforcés de dissimuler, le moins possible, les formes du corps sous les plis du vêtement [1].

[1] Nous ferons observer que les statues de Dubrœucq n'ont pas la moindre parenté, pas plus dans le *contenu* que dans le *style*, avec les *Vertus* du mausolée de François II, œuvre de Michel Colombe (*Cathédrale de Nantes*), ou avec les statues assises et les cariatides décoratives des tombeaux d'Amboise et de Brézé (*Cathédrale de Rouen*), ou encore avec les statues du mausolée de Louis XII, œuvre de Jean Juste (à *Saint-Denis*).

9-10. La Flagellation et le Portement de croix (Planches XVII et XVIII).

Ces bas-reliefs appartiennent tous deux à une même période de la production artistique de Dubrœucq, à celle où son talent atteignit sa plus haute expression. Ces compositions à quatre *figures* sont comme le développement sculptural du groupe qui formait le centre de la *Condamnation de Jésus*. La Flagellation et le Portement de croix doivent être regardés comme les œuvres les plus parfaites qu'ait produites la sculpture en relief, dans la période où, apparentée avec l'art de l'Italie, elle visait à la fois à l'ampleur, à la précision des formes et à leur expression architecturale. Ces bas-reliefs doivent leur haute valeur, autant à leur belle exécution qu'aux sujets qu'ils figurent.

La Flagellation se rattache à une composition de Michel-Ange. Un dessin de Michel-Ange, perdu depuis longtemps et représentant la scène de la Flagellation, avait été utilisé par Sebastiano del Piombo lorsqu'il peignit, en couleurs à l'huile, la même scène au mur de San Pietro in Montorio, à Rome[1]. Or, l'ordonnance du Christ dans cette peinture (dont la *Collection Malcolm* contient une reproduction) est tellement semblable à celle du Christ de la Flagellation de Dubrœucq, que l'on peut croire à un emprunt direct de Dubrœucq à Piombo. Sans aucun doute, Dubrœucq a pu avoir sous les yeux, soit le dessin original de Michel-Ange, soit la composition de Sebastiano del Piombo, soit l'une ou l'autre de leurs imitations. Et c'est de l'expression un peu

[1] Cf. Vasari (*Vie de Michel-Ange* et vii, 575, *Milanesi*) ; Springer (*Raffaël et Michel-Ange*, ii, 394) ; Wickhoff (*Jb. d. pr. Kunstm.*, 1899, xx, 209) ; *Gallerie italiane*, ii, 154, *tav.* i (*dessin Corsini* ; Wickhoff, *Palma Giovane*) ; Hz. Br. 69 (Malcolm) ; *copie* d'après Piombo, Rome, *Borghese* ; *phot. Anderson.* — Piombo (1485-1547) peignit cette *Flagellation* (de *San Pietro*) en 1517. Cf. Spemann [n. d. t.].

molle de Piombo, plutôt que de la puissance si essentiellement plastique de Michel-Ange que Dubrœucq parait, au reste, se réclamer dans sa Flagellation. Dubrœucq s'écarte manifestement de Piombo dans deux parties de son œuvre, à savoir : dans les mouvements attribués aux bourreaux et dans l'ordonnance du corps du Christ. Est-ce Piombo qui s'est éloigné ici de son modèle, tandis que Dubrœucq le suivait de plus près? Nous ne pourrions pas le dire.

La Flagellation et le Portement de croix figurent dans presque toutes les *Passions* des pays du Nord, soit aux portails, soit de préférence sur les autels de la Passion ; ces deux scènes sont celles qui sont traitées avec la plus grande prédilection dans les *Passions*, soit peintes, soit dessinées ou gravées, de tous les pays de l'Occident. Les jubés de Tessenderloo et d'Aerschot, dont nous avons parlé ci-dessus, portent également ces deux scènes, disposées en *reliefs de niche* et figurant, dans une forme amplifiée, le Christ torturé par une quantité de bourreaux[1]. Cependant, si ces deux compositions se rencontrent fréquemment dans le Nord, antérieurement à la renaissance, aussi bien qu'en Italie, il est à remarquer que l'art italien influença et rénova le style des *Passions* dans les pays du Nord, à l'époque de la renaissance.

Dans la Flagellation de Dubrœucq, le Christ nous apparait devant le portail du palais de Pilate : Jésus est attaché par le bras à une colonne ; trois bourreaux le flagellent et l'un d'eux le tient par les cheveux. A l'arrière-plan, en relief peu marqué, Pilate et sa femme assistent, de la porte et d'une fenêtre, à la flagellation : Dubrœucq s'est inspiré ici d'un passage de *S. Matthieu* (27, 19), comme dans son bas-relief de la Condamnation. Les motifs d'architecture,

[1] Pour la manière dont la *Flagellation* a été interprétée par les peintres, il conviendrait de rappeler la *Flagellation* de Rubens (*Eglise Saint-Paul*, à Anvers) et les *Dérisions* du Titien.

qui servent de fond à la scène, se réclament du style du *Cinquecento* ; ils sont simples, mais un peu lourds avec leurs deux colonnes que terminent des chapiteaux en oreillons ; un portail cintré, encadré de pilastres, se profile entre les colonnes ; à droite, se voit une fenêtre. C'est au centre de la composition que Dubrœucq a placé le Christ : Jésus, nu sauf à la ceinture, nous apparaît de face, la tête légèrement inclinée à droite. Sa physionomie, réellement belle, exprime une parfaite sérénité d'âme, la joie sublime du sacrifice rédempteur ; c'est à peine si la souffrance physique se trahit, par un léger tremblement. Le maintien du Christ est défectueux ; mais nous n'y prenons pas garde, dans cette scène de flagellation qui nous fait oublier le défaut de facture dont Dubrœucq est coutumier, comme nous l'avons vu. Deux des bourreaux occupent les côtés du bas-relief ; ils sont symétriquement placés, mais il y a contraste entre eux, dans les mouvements comme dans le costume et l'expression de la tête. Les motifs de mouvement manquent un peu d'assurance, dans ces deux bourreaux ; ils sont mieux réussis pour le troisième bourreau, que le Christ dissimule cependant plus qu'il ne faudrait. Les bouches sont encore trop largement béantes : Dubrœucq ne renoncera pas à ce mode d'expression, que nous reverrons encore dans son Portement de croix et dans sa Résurrection. Presque tous les détails, caractéristiques de sa facture et que nous avons déjà signalés, se retrouvent dans la Flagellation ; mais Dubrœucq est manifestement en progrès continu : le corps du Christ, les bras et les jambes des bourreaux sont d'une belle anatomie ; les traits ont de l'ampleur, tout en gardant leur simplicité de bon aloi ; les chevelures et les barbes sont bien exprimées ; les physionomies et les types sont d'une ordonnance habilement marquée ; enfin Dubrœucq a mis un soin tout particulier à accentuer la richesse, exempte de complication, du costume antique.



LE PORTEMENT DE CROIX (PARTIE CENTRALE).

Le Portement de croix est la plus mûre des œuvres sculpturales de Dubrœucq. Il n'y a point de bas-relief, dans l'art italien, qui réalise les tendances du Cinquecento aussi pleinement que cette composition essentiellement classique. Nous disons les tendances car, en ce qui concerne la technique, certains maîtres d'Italie restent incontestablement supérieurs à Dubrœucq : son Christ se réclame à l'évidence du Cinquecento ; Dubrœucq résout tous les problèmes de facture et d'ordonnance, dans les formes et dans l'esprit de cette période de la renaissance.

Jésus nous apparait, sur le chemin du Golgotha. L'épaule gauche chargée de la croix, que ses mains s'efforcent de soutenir, Jésus fléchit sous le poids. Son corps est présenté de côté ; la tête est légèrement inclinée à droite ; le visage se tourne vers nous. Deux bourreaux en colère, l'un en avant et l'autre en arrière, retiennent la croix de la main gauche ; l'un d'eux saisit le Christ aux cheveux, l'autre lève le bras droit pour frapper Jésus[1]. Le bourreau placé à l'arrière pose brutalement le pied sur la jambe de Jésus (à la jointure du jarret)[2] ; de là une complication des mouvements, différents pour les bras et pour les jambes, et un contraste frappant entre les gestes violents de ce bourreau et le calme si noblement résigné de Jésus, qui fléchit sous la croix. Derrière le Sauveur, en partie caché par lui, mais dans une attitude très clairement indiquée entre les vides de la composition, nous apercevons Simon le Cyrénéen ; il se dispose à saisir la croix, il est prêt à assister le Christ épuisé de fatigue ; le calme attendri de Simon de Cyrène forme, avec l'attitude insolente des bourreaux, une opposition saisissante. La scène se passe devant les remparts de Jérusalem ; la ville est figurée, en avant des créneaux des

[1] Nous avons vu les mêmes *motifs* exprimés dans la *Flagellation*.

[2] Ce *motif* se retrouve dans presque tous les *Portements de croix* des pays du Nord.

murs, par des tours, des bâtiments et des colonnes renaissance. Ce sont les remparts déserts qui servent de fond à cette scène vivement dramatisée. Le sol est couvert d'herbes et de fleurs. Nous ne voyons ici, ni les saintes femmes, ni l'officier de Pilate, ni les gens du peuple ; rien que les quatre personnages indispensables à la scène.

Ce sont les branches de la croix qui déterminent toute l'ordonnance de la composition. Le Christ, dans une belle expression picturale, en occupe le centre, au point même où se rencontrent, en diagonale, les bras de la croix. Les bourreaux sont placés en ordre symétrique, de part et d'autre du Christ ; leurs mouvements brusques, de la poitrine ou du dos, et leurs attitudes différentes viennent interrompre ces lignes symétriques ; mais la facture et l'ordonnance sont réalisées avec un art si parfait que c'est sur le Christ, comme il convenait, que l'attention et l'intérêt se concentrent essentiellement. Dans la Flagellation, la disposition des têtes des personnages, sur un même plan horizontal, laissait encore à désirer ; elle est bien plus satisfaisante dans le Portement de croix, par la disposition en losange : deux têtes sont superposées verticalement, les deux autres sont sur la même ligne horizontale. Deux des personnages manifestent une colère insolente ; l'expression donnée aux deux autres est celle du calme et de la douceur ; les deux groupes s'opposent vivement l'un à l'autre et la noble résignation, le dévouement sublime du Christ dominent toute la composition. Tous les détails témoignent des mêmes qualités de pondération, de souplesse et d'indépendance à la fois dans la facture. Aucune des anatomies n'atteint ici la perfection ; mais les bras et les jambes, comme les têtes, sont traités avec un soin presque minutieux, en traits qui ont de la noblesse et de l'ampleur. Il y a une opposition, très vivement marquée, entre le bras droit du Christ et le bras gauche du bourreau casqué. Les bras

de l'autre bourreau sont traités, dans le détail, avec une application et une habileté particulièrement remarquables : on s'en convaincra en observant la fossette du coude, ou les os apparents de l'avant-bras et de la main gauche. Les attitudes de ces personnages, qui se penchent pour saisir ou pour porter la croix, sont si bien comprises et rendues avec une telle perfection que Dubrœucq, à n'en pas douter, doit nous apparaître ici comme l'élève de Michel-Ange, et le disciple fait honneur au Maître. Nous le voyons encore dans l'expression donnée à la main gauche du bourreau qui, tout en retenant la corde, saisit un des coins de la croix : le mouvement du poignet est indiqué avec une clarté remarquable et dans une forme parfaite ; il en est de même des mouvements de la main droite (et particulièrement du petit doigt) de l'autre bourreau, comme de ceux de la main gauche de Simon de Cyrène, qui s'est avancé pour retenir la croix. La facture des jambes ne semble pas avoir été l'objet de soins aussi minutieux ; pourtant il y a des détails très exacts et très précis d'observation réaliste, dans la jambe gauche de ce bourreau [1], aux muscles puissants et très apparents, qui exerce sur le Christ ses brutalités insolentes. La prédilection de Dubrœucq pour l'accentuation du costume, de la barbe, etc., se retrouve ici, comme ailleurs. Mais, nulle part encore, Dubrœucq n'avait atteint des formes d'une expression aussi parfaite : ses quatre *figures*, disposées en deux groupes qui se font contraste, sont manifestement traitées de main de maître. Les indications d'architecture formant le fond de la scène, sont pourtant compliquées et confuses ; les bouches béantes des bourreaux font une impression fâcheuse ; mais ce sont là les seuls défauts, à notre sens, de cet émouvant *Portement de croix*.

[1] Il s'agit du bourreau placé vers la gauche (voir notamment, les fossettes du genou et les saillies des muscles).

De même que la *Flagellation*, cette œuvre d'art fut malheureusement mutilée, à l'époque où les bas-reliefs, lors de la démolition du jubé, furent arrachés de leur cadre primitif. C'est le bourreau de gauche du *Portement de croix* qui a subi les plus regrettables mutilations [1] ; le reste de la composition est dans un état satisfaisant de conservation.

Nous ne pouvons énumérer ici les *Portements de croix*, très nombreux en Italie et surtout dans les pays du Nord, qui auraient pu servir de modèles à Dubrœucq. Nous dirons seulement que, dans la gravure de Schongauer, le Christ est vu de côté, mais son regard n'en fascine pas moins le spectateur de la scène ; dans le Portement de croix que Raffaël exécuta pour un couvent de Palerme (Madrid, au *Prado*), Simon le Cyrénéen retient aussi la croix pour assister le Christ qui fléchit sous le poids, et les deux têtes sont également superposées, comme dans la composition de Dubrœucq ; enfin, la gravure sur bois, de Dürer (*la Grande Passion*), ne nous fournit aucune indication comparative.

Après la *Flagellation* et le *Portement de croix*, Dubrœucq ne devait plus réaliser de progrès dans sa technique : sa dernière grande composition, la *Résurrection*, marque plutôt un recul, à moins que nous ne puissions prouver qu'elle est antérieure à son *Portement de croix*.

11. La Résurrection (Planche XIX) [2].

La scène figure l'instant même de la Résurrection : le Christ, sorti du tombeau et encore couvert du linceul, se

[1] L'époque de Dubrœucq n'a pas connu la tendance des artistes modernes, surtout des peintres français (Degas, par exemple), consistant à ne traiter que des parties soit de *figures*, soit de *sujets*.

[2] Ce bas-relief a été exécuté par Dubrœucq dans les formes que sa destination (au-dessus du portail du jubé, *côté du chœur*) exigeait.

dresse devant nous. Dubrœucq a voulu, dans une composition imposante et pathétique, nous représenter le triomphe du Rédempteur : le Christ n'appartient plus au monde d'ici-bas, ni de corps, ni d'âme ; son regard d'une majesté sublime s'élève vers le ciel : le divin Fils est en communion intime avec Dieu le Père. Les bras s'ouvrent tout grands, dans un appel presque inconscient, mais sublime, à la lumière. Le pied droit se pose au bord extérieur du tombeau ; l'autre pied va faire de même[1] ; le Christ se dresse déjà, majestueux. Autour de lui, pêle-mêle, les soldats terrifiés mordent la poussière. A l'arrière-plan, sur le fond, des flammes surgissent, en un amas strié ; du côté opposé, vers la droite, les bras sont levés, dans une confusion extrême, comme pour couvrir les corps ; nous distinguons jusqu'à huit soldats, qui expriment diversement leur épouvante. A l'avant-plan, deux se sont écroulés sur le dos ; l'un, couvert de son bouclier, cherche à saisir son épée ; le second s'efforce de se protéger les yeux contre la lumière qui l'aveugle. Deux autres, que la consternation a affolés, prennent la fuite (aux bords du sépulcre). Les autres soldats ne figurent que pour remplir les vides : vers la gauche, deux d'entre eux, dont nous ne voyons que le haut du corps, répètent les attitudes des soldats tombés à l'avant-plan. Celui qui porte

Nous l'avons trouvé, posé à terre, dans une chapelle latérale de la Collégiale. Cette pièce, de poids très considérable, a été brisée en plusieurs fragments lors de ses déplacements successifs. Nous avons fait plus d'une tentative infructueuse avant de réussir à fixer sur la plaque photographique la reproduction fidèle de cette *Résurrection* ; si les traces des mutilations n'ont pu disparaître, notre phototypie reconstitue pourtant l'œuvre de Dubrœucq avec la préoccupation attentive de son emplacement primitif.

[1] Cf. Wilhelm Meyer, qui répond à la question : *Comment a été figurée la Résurrection du Christ ?* dans les *Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissensch.* de Gœttingue (*phil.-hist. Klasse*, 1903, pages 236 et suiv. et 252, note 1.)

la main à son épée nous rappelle de très près l'un des bourreaux (celui de droite) de la *Flagellation* et du *Portement de croix* ; à vrai dire, il prend une place trop grande à lui seul dans ce groupe, de même que le hallebardier placé de l'autre côté de la scène. A l'arrière-plan, vers la droite, des motifs peu accentués, d'architecture renaissance, figurent Jérusalem. Le saint sépulcre est ordonné dans la forme d'un sarcophage antique, décoré d'ornements renaissance (*astragales* et arcatures à *conques*) ; il est légèrement incliné sur le plan de la composition ; il porte l'inscription :

TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS.

Un peu plus haut, dans la pierre (non loin de la jambe droite du Christ), sont gravés les mots suivants :

IAQVES DV BROVECQ ME SCVLPTA [1].

Cette Résurrection marque un retour vers le relief à figures multiples ; la technique de Dubrœucq y est en recul manifeste, si cette œuvre est réellement postérieure à la Flagellation et au Portement de croix. Le Christ est d'une belle ordonnance, en dépit de plusieurs défauts de facture, car Dubrœucq ne s'est pas ici montré un parfait technicien : il y a disproportion entre les bras, le corps et les jambes ; le haut de la jambe droite est trop court. La tête, le corps et les bras avaient une expression plus noble, dans le Christ du Portement de croix. Les dimensions sont suffisantes ici et pourtant elles semblent trop réduites, dans le cadre de cette grande composition ; toutes les figures de cette Résurrection nous frappent d'ailleurs par le même défaut ; Dubrœucq nous semble, pour ainsi parler, avoir perdu le secret de *faire grand*, qu'il avait pourtant découvert en exécutant la Flagellation et le Portement de croix. Dubrœucq s'est

[1] Personne n'a encore attiré l'attention sur cette inscription qui a, au point de vue *critique*, son importance. C'est d'ailleurs la seule *signature* de Dubrœucq (sur les pièces du jubé de Sainte-Waudru).

évertué, mais en vain, à nous représenter le Christ transfiguré, dans sa majesté immatérielle : la tête pourtant ne manque pas de beauté ; les détails du pied droit sont bien marqués ; l'expression est vive, animée. Ce Christ est façonné comme le serait une statue indépendante, ou encore un *relief de niche* ; Dubrœucq n'a pas adopté pour toutes les parties de sa composition, un *degré* uniforme de relief. Ici encore, il s'est donc écarté des modes habituels de la sculpture italienne ; il se réclame plutôt, pour le style, du *relief de niche* particulier aux pays du Nord. Nous devons signaler, comme très caractéristique, l'ordonnance oblique que Dubrœucq a donnée au sépulcre du Christ : il a ainsi substitué à la ligne droite, qui est parfois disgracieuse, un plan nouveau, ou moins usuel, dont l'expression est plus agréable. C'est le Christ qui domine la composition, dans le sens vertical ; les soldats sont distribués en deux groupes triangulaires, dont les extrémités vont se rejoindre, à droite et à gauche, vers le haut de la composition. Il y a deux groupes composés chacun de quatre figures, de part et d'autre du Christ [1] ; ces deux groupes sont disposés dans une sorte de triple parallélisme (les deux soldats étendus à l'avant-plan ; deux personnages vus de dos ; deux en *demi-figures*). Le tombeau se projetant fortement vers la gauche de la composition, il en résulte que le groupe de gauche est très ramassé ; l'autre, au contraire, dispose d'un espace presque trop grand ; les plantes figurées au bord du bas-relief, du côté gauche, et remplissant les vides, attesteraient, s'il en était besoin, que la composition tout entière est arrivée jusqu'à nous. En ce qui concerne le style de cette Résurrection, nous ferons remarquer que la disposition du modelé, en deux plans distincts, n'est pas une nouveauté dans la technique de Dubrœucq : le Portement de croix (cf. la

[1] La *Condamnation*, la *Flagellation* et le *Portement de croix* comportaient également *ce groupe* de quatre personnages.

jambe du bourreau placé à gauche) la comportait déjà comme la Résurrection (cf. les jambes des soldats). Cette facture ne se rencontre pour ainsi dire pas ailleurs, si ce n'est chez Donatello et dans certains bas-reliefs des *tribunes de chanteurs* de Florence [1]. Mais on ne peut guère faire ces constatations qu'en présence des originaux mêmes de ces compositions, les meilleures photographies étant impuissantes à donner, du modelé, une image suffisamment rendue.

Dubrœucq n'a point utilisé, pour ordonner sa Résurrection, la composition de tel ou tel de ses devanciers ; il lui a suffi, pensons-nous, de puiser au patrimoine collectif de l'Art. Nous ne connaissons, ni en Italie, ni dans le Nord, aucune Résurrection dont la sienne puisse directement se réclamer. Des compositions analogues figurent sur les jubés de Tessenderloo et d'Aerschot. En Italie, nous les rencontrons notamment dans la peinture florentine des premiers temps de la Renaissance (exemple : Piero della Francesca [2], à Borgo San Sepolcro, *Museo Civico*) et chez les sculpteurs vénitiens de la même époque (exemples : les deux bas-reliefs de San Fermo Maggiore, à Vérone, *tombeau de Brenzoni* et de la Scuola di S. Evangelista, anciennement Maria della Carità, mausolée de *Barbarigo* [3].) Mais Dubrœucq ne paraît guère se réclamer de ces devanciers. Nous avons parlé de ses emprunts à Michel-Ange et à Piombo, pour la Flagellation ; or, il existe aussi une composition de Michel-Ange figurant la Résurrection [4]. Il est

[1] Cf. ci-dessus, page 112.

[2] Né à Borgo San Sepolcro (Italie centrale), en 1423 ; mort en 1492. Cf. SPEMANN, *Kunstlexikon*. [N. D. T.]

[3] Cf. PIETRO PAOLETTI, *Architettura e Scultura del Rinascimento in Venezia*, p. 18, fig. 23, et p. 184, fig. 70, 71.

[4] Cf. SPRINGER, *Raffaël et Michel-Ange*, t. II, p. 394 (trois *esquisses* : Br. 51 (*Louvre*) ; Br. 19 (*British Museum*) et Windsor Ph. 26 ; *études* de Christ : Br. 67 (Malcolm), Windsor Ph. 19 ; *gardiens* Br. 23 (*Chatsworth*).

probable que Marcello Venusti peignit cette composition sur l'ordre de Cavalieri (au XVIIe siècle, à Forli). Il n'y a d'ailleurs aucune parenté entre les Résurrections de Michel-Ange et de Dubrœucq ; le Christ de Michel-Ange, sorti du sépulcre, se dresse dans une extase profondément impressionnante, les bras levés vers le ciel ou en croix sur la poitrine, ou le regard tourné vers la terre. Dubrœucq a rendu une expression différente, qui nous paraît supérieure à celle de Michel-Ange. Les deux compositions ne se ressemblent d'ailleurs, ni dans l'ensemble, ni dans les détails ; le pathétique que Dubrœucq a su exprimer paraît lui appartenir en propre. Peut-être s'est-il inspiré des œuvres maîtresses de l'art italien (nous avons déjà signalé plusieurs d'entre elles ; ajoutons-y le Christ de Fra Angelico à San Marco, Florence ; celui de Fra Bartolommeo, au palais Pitti ; celui de Raffaël, dans la Transfiguration, au Vatican) ; mais nous ne relevons aucun emprunt direct, dans la Résurrection de Dubrœucq.

12. LE SALVATOR (Planche XVI).

Le Sauveur, maître du monde, figure déjà dans les anciennes mosaïques de Rome et de Ravenne, formant le pendant du Christ triomphant, Souverain du Ciel. C'est sous cette forme que nous le montre un bas-relief byzantin, datant des Xe ou XIe siècles (Bibliothèque nationale de Paris, cf. *Kunstgeschichte in Bildern*, II, 15). On le trouve ensuite sur le tympan des frontons des cathédrales, avec le Souverain Juge du monde ; dans la seconde période du gothique, il se dresse au pilier central de l'un des grands portails. Il en est ainsi à Amiens (grand portail, extérieur), à Reims (portail latéral du Nord), à Paris (à la Sainte-Chapelle, portail supérieur), etc. Des jubés que nous avons conservés, celui de Dixmude est le seul qui comporte un

Rédempteur (figuré assis, dominant la face de la nef) ; cette *figure* rappelle le *type* français, posé aux portails des cathédrales. Ajoutons que le Salvator de Dubrœucq a vraisemblablement inspiré le Rédempteur que Taillebert d'Ypres exécuta, vers 1600, pour l'entrée du chœur de Saint-Martin, à Ypres (voir la *reproduction* de Van Ysendyck et Ewerbeck).

Dubrœucq a représenté le Rédempteur descendant du ciel sur la terre : il porte, dans la main gauche, le globe du monde ; le geste de la main droite est un appel généreux : « Venez à moi, dit-il aux hommes, vous qui êtes dans la détresse ». C'est par les courbes et les plis, qui se succèdent de gauche à droite et de bas en haut, et qui se continuent par la courbe de la manche et par le mouvement très ample du bras, que Dubrœucq exprime le geste sublime : « Venez à moi ». Le Rédempteur a été rarement exprimé avec autant de force et en même temps de simplicité, dans une parfaite harmonie des lignes. La belle figure du Salvator, auréolée de sa chevelure en boucles[1], se développe et rayonne, dans une gravité solennelle, empreinte de douceur sublime. L'expression pathétique des mouvements trahit, ici encore, la survivance du *baroque* que l'art italien avait déjà délaissé, mais qui reparait de temps à autre chez Dubrœucq. L'équilibre des masses, que Dubrœucq s'était déjà évertué à obtenir dans sa statue de la Foi, contribue ici à l'expression décorative ; Dubrœucq cherche à y atteindre par la facture et l'ordonnance des jambes (comme ses devanciers de la renaissance, depuis le Pérugin). Le mouvement très ample du bras droit est contrebalancé par la disposition donnée au bras qui supporte le globe, du côté opposé ; le maintien de la composition dépend aussi des mouvements du corps et de la jambe. La pondération laisse, dans l'ensemble, à désirer :

[1] Ce *motif* rappelle manifestement l'auréole des Vertus théologales.

la hanche s'incline d'un côté et la jambe de l'autre ; c'est l'opposition de ces deux mouvements qui doit aider au rétablissement de l'équilibre ; les plis du manteau se développent en diagonale, depuis les pieds jusqu'à la hanche et de la hanche jusqu'au bras droit ; le manteau forme bourrelet sur le bras droit, pour retomber enfin sur le bras gauche en enserrant les hanches. Les formes de la jambe, qui contribuent le plus à maintenir l'équilibre des masses, se distinguent sous le vêtement, sans être fortement indiquées. En résumé, les particularités par lesquelles le Rédempteur de Dubrœucq se signale à notre attention sont les suivantes : choix très personnel du *moment fécond* ; combinaison des mouvements en vue du maintien de l'équilibre statique ; détermination de mouvements réciproques se contrebalançant logiquement ; ordonnance rationnelle des lignes et des formes, jusque dans les plis du vêtement. Ce sont bien là les principes techniques qui guidèrent les meilleurs maîtres italiens du *Cinquecento*.

13, 14, 15. SCULPTURES DE L'ATELIER DE DUBRŒUCQ (Planches XX, XXI, XXIII, XXIV et XXV).

Toutes les œuvres dont nous avons fait, jusqu'ici, l'examen détaillé, sont sorties incontestablement de la main de Dubrœucq. Ce n'est plus le cas pour les sculptures dont nous allons parler : Dubrœucq a lui-même fourni les esquisses de ces dernières œuvres, au chapitre de Sainte-Waudru ; elles ont été exécutées ensuite dans son atelier, mais leur facture est si manifestement inférieure à celle du maître montois qu'elles ne présentent, à nos yeux, qu'un intérêt tout relatif. De ce nombre sont : l'Ascension et la Descente du St-Esprit ; David et Moïse ; les dix petits bas-reliefs qui ont dû contribuer à l'ornementation plastique des frises du jubé. Dubrœucq s'était appliqué à résoudre les problèmes importants de la technique sculpturale, lorsqu'il façonna

de sa main les bas-reliefs des médaillons et de l'étage de son jubé ; son talent personnel se développa à mesure, lorsqu'il exécuta successivement ses Vertus théologales, sa Flagellation et son Portement de croix ; il dessina également la composition de toutes les sculptures que comportait encore son jubé. Mais sa participation assidue, à l'exécution des autres pièces sculpturales, semble dès lors s'être arrêtée et c'est de son atelier, et non plus de sa main, que sortirent ces dernières sculptures, façonnées vaille que vaille. Dubrœucq se trouvait, à ce moment, vivement sollicité par d'autres travaux importants. Selon toute vraisemblance, c'est après 1538 qu'il exécuta la commande qu'il avait reçue d'ériger le mausolée de Croy, à Saint-Omer ; à dater de 1539, il élabore les plans du château de Boussu et en dirige les travaux de construction ; à partir de 1545, il entreprend un autre travail de grande importance : l'édification du château de Binche pour Marie de Hongrie ; il est, de ce fait, entraîné à de fréquents déplacements, à des voyages multiples. Il est compréhensible que dans ce concours de circonstances, il ait forcément donné des soins de moins en moins attentifs aux derniers travaux du jubé de Sainte-Waudru : ce travail, au point d'avancement où il en était, ne pouvait d'ailleurs plus rien lui apprendre sur la technique de son art. Ce que ces bas-reliefs comportent de distinction ou de beauté, ils l'ont emprunté à leur modèle, esquissé d'une main habile et vigoureuse par Dubrœucq lui-même ; ses disciples n'ont guère été que des copistes, impuissants à produire des œuvres expressives : tantôt ils ont dénaturé les intentions du maître, tantôt leur modelé est dépourvu de sentiment, tantôt il y a des disproportions ou de l'incohérence dans les détails ; en général, les mouvements, comme les traits à exprimer, manquent d'exactitude ou d'assurance. Nous reconnaissons, à tous ces indices, la gaucherie de l'élève s'évertuant à reproduire la leçon imparfaitement apprise

et nous sommes loin du maître qui, au cours de son travail d'exécution, renouvellerait ou vérifierait son modèle, tout en mettant en valeur, jusque dans le moindre détail, chacun des éléments du dessin qui lui a été imposé. La technique des apprentis-sculpteurs d'Italie, contemporains des disciples de Dubrœucq, est caractérisée par les mêmes défauts, avec cette restriction que les *marmorari* italiens, incontestablement supérieurs à leurs frères du Nord, parviennent à atténuer, sous le charme de la technique, la platitude de leur style. Il suffirait, pour s'en convaincre, d'examiner de près les productions des écoles de Sansovino (à Lorette) et des Lombardi[1] (bas-reliefs du *Santo*), ou des écoles qui fleurirent à Certosa (près de Pavie).

L'Ascension et la Descente du St-Esprit, bas-reliefs destinés au balcon du jubé, du côté de la nef, furent exécutés d'après les esquisses fournies par Dubrœucq. Faut-il rendre Dubrœucq responsable de la disproportion frappante et de la facture si médiocre dans lesquelles la figuration du Christ s'offre ici à nous ? Ne sont-ce pas plutôt les disciples inexpérimentés qui ont dénaturé la composition du maître ? Cette Ascension du Christ est ordonnée de la même manière que la Résurrection ; mais le travail d'exécution a été défectueux, surtout en ce qui concerne les groupes formés par les Apôtres et dans l'expression des têtes. La Descente du St-Esprit trahit visiblement une collaboration mieux avisée et plus habile : cette composition, d'un ensemble harmonique, nous rappelle les qualités, comme aussi les défauts, de la Cène de Dubrœucq ; plusieurs des figures sont d'une exécution très supportable.

Les dix petits bas-reliefs occupaient les *champs* des frises ; ils formaient donc des bandes ornementales dont la largeur

[1] *Lombardo*, famille d'artistes italiens, des XVe et XVIe siècles : *Pietro* († 1512) ; *Tullio* († 1532) ; *Antonio* († 1525 ?) et *Girolamo* († vers 1560). Cf. SPEMANN, *Kunstlexikon*. [N. D. T.]

équivalait à trois ou quatre fois la hauteur. Leur composition, en elle-même, ne pouvait guère avoir d'importance, étant données les dimensions réduites de ces bas-reliefs ; ces œuvres d'art n'étaient que des éléments accessoires du jubé et il convient de ne les envisager qu'à ce seul point de vue particulier. Ces bas-reliefs étaient disposés dans l'ordre suivant : à la face latérale gauche, le Christ au jardin des Olives et le Baiser de Judas ; à la face du chœur (au-dessus du portail), Jésus devant Caïphe et Jésus vêtu à nouveau de son manteau (*on reveste sa propre à Cryst et les larrons alentour de luy* ; cf. *Appendice*, A, 23) ; à la face latérale droite, Jésus dévêtu de sa robe (*on desvette la robe de pourpre à Crist et luy aporte-on sa croes pour la porter au mont* ; A, 22)[1] et Jésus cloué à la croix. La seconde série de ces bas-reliefs ornementaux, posés sous la balustrade de la face du chœur, avaient pour sujets quatre scènes qui suivirent le Crucifiement (et tirées de l'histoire des Apôtres) : les trois Marie devant le tombeau, avec le Christ jardinier apparaissant à Madeleine[2] ; Jésus avec ses disciples et Thomas l'incrédule ; la Rédemption de Matthieu (Matthieu devient apôtre), la mort d'Ananias et de sa femme.

Dans le bas-relief de Jésus au mont des Olives, le sujet a été amplifié et la scène est divisée en trois parties : cette ordonnance s'inpire de la conception habituellement adoptée dans les *Passions* des pays du Nord. Dans le Baiser de Judas, comme dans Jésus revêtu de son manteau, les personnages se pressent en foule et dans une forme qui n'est

[1] Ces deux dernières scènes, inspirées par St-Matthieu (27, 31) et St-Marc (15, 20), se rencontrent parfois, comme scènes complémentaires, dans les *Passions* ; elles sont, en général, de signification assez mince. La première ne nous est parvenue que mutilée et réunie erronément au Baiser de Judas ; pourtant, la *composition* en est encore intacte.

[2] Cf. le petit bas-relief de l'autel Ste-Madeleine (*Planche* XXXV).

pas heureuse ; la scène du Christ devant Caïphe est, au contraire, d'un vide extrême. La meilleure et la mieux agencée de ces compositions est celle du Noli me tangere, à laquelle le Christ et l'Ange, figurés de part et d'autre, donnent une expression de charme vivement marquée. Puis viennent les Préparatifs du crucifiement et Jésus cloué à la croix, compositions assez bien venues : le type plein d'expression du jeune bourreau qui cloue Jésus à la croix, a dû être remarquablement dessiné, dans le *projet* suggéré par Dubrœucq ; le groupe des femmes, vers la gauche de la scène, mérite également d'être signalé : la douleur est très bien peinte sur ces visages et elle est indiquée de trois manières différentes. Le personnage qui, à demi-couché, s'évertue à tirer la croix à lui, est un vrai grotesque, comme il s'en trouve dans les *Passions* du Nord. Par contre, la figure du Christ est belle, dans le mouvement autant que dans l'expression ; la facture laisse pourtant à désirer. Si l'on observe bien le groupe de quatre personnages (le Christ et les trois bourreaux), on se convaincra que ce groupe rappelle absolument les quatre *figures* de la Condamnation (face de la nef). Thomas l'incrédule, Matthieu apôtre et la Mort d'Ananias sont les compositions les plus faibles, celles qui dénotent la collaboration la plus maladroite à l'œuvre de Dubrœucq. Ces dix bas-reliefs se partagent en quatre groupes, d'après la valeur de leur exécution technique : nous venons de nommer le premier, à savoir le plus médiocre. La deuxième série comprend : le Baiser de Judas, Jésus vêtu à nouveau de son manteau et Noli me tangere. Puis viennent, déjà meilleures, les deux scènes de Jésus au Mont des Olives et Jésus devant Caïphe. Enfin, la série supérieure aux trois autres comprend : les Préparatifs de la mise en croix et le Crucifiement. Il faut en déduire cette conclusion que ces dix bas-reliefs sont dus à quatre collaborations distinctes, ou que l'un ou l'autre élève de

Dubrœucq, ou certains d'entre eux, perfectionnèrent par degrés leur technique, au cours de ce travail.

Les statues de Moïse et de David trahissent, à leur tour, une main étrangère ; mais dans la manière dont les têtes, les mouvements des poignets, le costume, etc., sont ordonnés, nous retrouvons manifestement les *modèles*, si soignés, que Dubrœucq avait dû soumettre au préalable à ses collaborateurs.

CRUCIFIX (Planche XXVI).

L'autel de Ste-Madeleine (à Sainte-Waudru) porte aujourd'hui un petit crucifix en albâtre, sur fond de marbre noir. Le corps du Christ, dont les hanches sont drapées, est d'une belle ordonnance ; le détail est soigné et atteste, dans l'anatomie, une réelle expérience technique. Il y a, à vrai dire, disproportion dans le haut du corps ; la tête rappelle le type habituel de Dubrœucq ; le pied est d'une expression particulièrement vive. Cette tête de Christ est surtout apparentée avec le Christ de la Flagellation ; le corps se réclame du Christ de la Résurrection ou du Jugement dernier. Nous n'avons aucun renseignement positif sur la destination primitive de ce Crucifix ; mais il faut y voir, sans aucun doute, une œuvre de Dubrœucq et la considérer comme ayant appartenu au jubé de Sainte-Waudru. Selon toute vraisemblance, elle était destinée à orner l'autel de l'étage (niche centrale), dans cette partie du jubé que surmontait le groupe imposant du Crucifiement et que Léop. Devillers appelle *Autel du Crucifix* [1]. Ce Crucifix est une œuvre de la main même de Dubrœucq ; il l'a exécutée sans y mettre un soin particulier, tandis qu'il travaillait à d'autres sculptures plus importantes. Les défauts de facture, que cette composition trahit, proviennent de l'effort que Dubrœucq a fait pour réaliser ici des formes *typiques*.

[1] Cf. DEVILLERS, *Mémoire* cité, page 45, et *Appendice*, I, A, 39 et 40.

PIETA (Planche XXII).

Ce bas-relief n'a pas fait partie du jubé, bien qu'il ait pu s'y adapter, tant par les dimensions que par le sujet qu'il figure. C'est à tort que l'opinion contraire a été émise par nos devanciers. Cette Pietà, que nous avons intentionnellement omise dans notre reconstitution du jubé, se trouve aujourd'hui à l'*antependium* de l'autel de Sainte-Madeleine. L'expression psychologique de ce bas-relief paraît s'écarter de la conception même qui a présidé à l'œuvre de Dubrœucq, dans son ensemble : partout ailleurs, le maître montois a voulu réaliser des formes *typiques* et belles ; mais ici, au contraire, le souci de la beauté plastique est comme relégué au second plan et c'est la forme *caractéristique* que le sculpteur de cette Pietà a voulu avant tout exprimer : il a *caractérisé*, au risque d'aboutir même à la laideur des formes. La tête du Christ, comme la facture de ce corps très long, rappellent, il est vrai, les Christs de Dubrœucq ; mais la lourdeur des pieds et des mains, le réalisme si disgracieux de l'une des mains en particulier, les traits des visages, les mains des personnages de cette scène, l'ondoiement défectueux des vêtements (surtout ceux de Marie et de Madeleine), tout cela rend impossible l'attribution, de cette Pietà, à Dubrœucq. Ce bas-relief a été façonné sur le tard, peut-être par un élève de Dubrœucq, peut-être d'après une esquisse du maître [1] ; mais il n'est certainement pas l'œuvre de Dubrœucq lui-même. Aussi n'avons-nous pas à en parler longuement. Des figures

[1] Il est possible également que la même scène ait figuré à la *face latérale* droite du jubé. Nous n'avons pas fait ici mention de Louis Ledoux, le maître montois qui sculpta la statue de saint André (actuellement dans le transept) ; personnellement, nous manquons d'indications sur l'œuvre de ce sculpteur, pour en parler en connaissance de cause.

manquent, semble-t-il, vers la gauche de la composition ; il doit y avoir un tableau peint, ordonné de la même manière que ce bas relief [1]. Le Saint-Jean de cette Pietà rappelle Marie ou Jean (soutenant le Christ) des œuvres d'art originaires des Pays-Bas, notamment celles de Roger Van der Weyden et de son école. Le type du Christ fait penser à la technique de Dubrœucq. Les traits de la femme âgée (placée dans le haut du bas-relief, la seconde vers la droite) sont apparentés, de manière frappante, avec ceux du bas-relief de Jacopo Sansovino (*Réveil d'une femme ivre*, au Santo de Padoue; cf. la vieille à genoux) ; le nez très laid de sa voisine (la première, vers la droite) se retrouve, en outre, sur le même bas-relief (en haut, troisième tête vers la droite). On peut aussi comparer, pour la composition, ce bas-relief à la Pietà de Goujon (au Louvre, antérieurement à St-Germain l'Auxerrois) et aux nombreux *sujets* analogues de l'art français. Il n'y a aucun rapprochement à relever avec la célèbre composition de Quentin Matsys. Un bas-relief en bronze, du Louvre, figure la même scène que notre bas-relief (*Gazette des beaux-arts*, XIV, 1876).

5. **Esthétique du jubé** [2].

1. Son architecture.

a) L'impression esthétique était dominée par la distribution en trois parties : le jubé avait trois arcades, trois grands compartiments à la façade, trois grandes voûtes ;

[1] C'est du moins l'avis que nous avons entendu naguère émettre à Mons, par feu Dosveld.

[2] Notre appréciation portera surtout sur la *face de la nef*, la seule qui présentait de l'unité au point de vue de l'impression à produire ; la *face du chœur*, comme on sait, était voisine des stalles et la différence des grandeurs (entre le jubé et les stalles) devait en contrarier l'esthétique ; quant aux *faces latérales*, elles ne formaient pas d'ensemble par elles-mêmes et n'étaient que les compléments de la *face de la nef*.

chaque compartiment comportait une division triple, par sa niche et deux *champs* ; il y avait trois niches avec trois statues ; trois fois deux bas-reliefs, trois fois deux balustrades.

B) Une distribution en quatre parties rompait l'uniformité éventuelle de la division tripartite : il y avait quatre piliers portants ; autant de pilastres avec quatre statues ; le compartiment était partagé par quatre pilastres ; il y avait de même quatre pilastres au compartiment du balcon.

C) Au point de vue constructif, un élément important résidait dans les relations établies entre les parties respectivement destinées, les unes à servir de supports, les autres à former des masses plus ou moins pesantes : piliers de soutènement, pilastres, statues servant de pilastres, niches, balustrades, d'une part ; les trois frises, les arcades cintrées, la paroi du balcon dans son ensemble, les champs des bas-reliefs et des balustrades, d'autre part.

D) En ce qui concerne l'ordonnance constructive et les formes du style, pour la décoration du jubé, voir ci-dessus, page 93. Tels étaient les quatre éléments distincts, dont la combinaison produisait les effets suivants :

E) La symétrie, résultant de l'expression accentuée de la partie centrale et du parallélisme des parties latérales. La division en quatre parties n'aurait pas, à elle seule, pu produire la symétrie que son alternance avec la distribution tripartite assurait, au contraire, dans une forme attrayante.

F) L'expression alternée de l'impression esthétique. Il en résultait en outre :

G) Le contraste d'une part ; le parallélisme, de l'autre : deux côtés se correspondaient ; la partie centrale, seule, était exprimée avec une vigueur particulière.

Dans le détail de l'architecture du jubé, l'impression esthétique provenait :

H) Des relations établies entre les parties architecturales, les statues, les bas-reliefs et les éléments décoratifs. C'est

l'architecture qui devait avoir ici le rôle le plus important ; après elle venaient les sculptures ; la partie ornementale se classait au dernier rang. Les éléments architecturaux étaient surtout : les piliers, les arcades, les frises, les pilastres, les niches et les balustrades ; c'est de leur distribution même que dépendait l'impression à produire. Les parties sculpturales étaient exprimées avec une grande force, non pas tant par l'espace qui leur était réservé qu'à cause de l'importance donnée séparément à chacune d'elles et de leur emplacement respectif : le jubé comportait sept statues et neuf bas-reliefs. C'est à la face de la nef que les statues étaient marquées de l'accentuation la plus vive. Statues et bas-reliefs se faisaient opposition, en ce sens que les premières jouaient le rôle de supports, tandis que les bas-reliefs reposaient, de tout leur poids, sur d'autres parties du jubé (dans le *projet* de Dubrœucq, bas-reliefs et statues avaient, au contraire, une destination identique ; il y a donc eu, au cours de l'exécution, une modification, d'ailleurs heureuse en ce point, du projet).

L'agencement mutuel de ces éléments a produit, comme conséquences esthétiques :

I) Les formes, tantôt massives, tantôt légères. L'impression de légèreté provenait de la faible hauteur des bas-reliefs, comparée à celle des balustrades, ou à la largeur des niches et à l'ampleur des arcades. Les voûtes des arcades, comme aussi la paroi du balcon, formaient par contre des masses imposantes.

K) Soit la richesse, soit la simplicité. Cette opposition d'effet esthétique était surbordonnée aux relations des parties architecturales, entre elles et avec les parties sculpturales ou décoratives : à la richesse de l'architecture, correspondait une riche décoration ; à une architecture plus simple, une décoration plus riche ou vice versa ; à une architecture simple, une ornementation simple.

L) Tantôt le calme, tantôt le mouvement. Le mouvement était une conséquence de la distribution en parties et plans différents : les grandes surfaces donnent l'impression du calme, tandis que les plans de petites dimensions donnent l'impression du mouvement. L'impression d'éléments de nature uniforme serait défectueuse ; il faut donc les répartir avec variété et mesure, pour n'obtenir ni trop de calme, ni trop de mouvement.

Les éléments reposants sont ici : l'unité des motifs et leur répétition à plusieurs reprises ; les plans à dimensions suffisantes ; l'emploi des cintres et non pas des arcs surbaissés.

Les éléments exprimant le mouvement : la combinaison du bas-relief avec la balustrade ; nombre de détails et de motifs différents ; la balustrade seule ; la variété des statues *de niches* et des statues *de pilastres*, dans leur ordonnance et dans leur distribution.

II. Les sculptures.

A) Les grandes statues, posées en avant des pilastres, donnaient l'impression de supports puissants ; elles font penser, comme nous l'avons déjà dit, à certaines *figures* de la Chapelle Sixtine. Les statues des niches n'étaient pas seulement destinées à occuper les niches ; elles contribuaient à l'impression décorative de ces niches et avaient encore, par elles-mêmes, un caractère imposant. Chacune de ces statues contribuait isolément à l'effet plastique des autres ; elles constituaient enfin le principal élément décoratif de la partie centrale des grandes arcades.

B) Les bas-reliefs étaient disposés en une série de plans successifs, où l'œil du spectateur venait se reposer. Statues et bas-reliefs formaient ici, tantôt des appareils de soutènement, tantôt des éléments s'appuyant à d'autres ; ils donnaient des impressions très diverses, de richesse ou de

simplicité, de légèreté ou de pesanteur, de repos ou de mouvement. Cette opposition d'effets esthétiques provenait, pour les bas-reliefs, de leurs dimensions, et pour les statues, de leur hauteur. La différence du format, pour les champs inférieurs de la face du chœur et des faces latérales, eut pour conséquence de donner, à ces faces du jubé, un aspect de lourdeur et de simplicité calme que la face de la nef ne comportait pas. Ces faces du jubé venaient, de la sorte, modifier l'ordonnance générale de la décoration : le côté tourné vers le chœur contrastait donc avec la légèreté, le mouvement et la richesse du balcon de l'étage ; mais il y avait là une nécessité pressante d'ordre sculptural, dont nous avons parlé dans un chapitre précédent. Sur la face de la nef, régnaient une richesse du meilleur aloi et une harmonie à la fois claire et calme ; la face du chœur, lourdement chargée de son bas-relief de grandes dimensions, manquait au contraire de cet accord parfait des détails avec l'ensemble.

III. Son coloris.

La distribution des teintes diverses que les matériaux comportaient devait avoir, pour l'impression esthétique, une grande importance. Le marbre noir poli fut employé dans toutes les parties formant fond et bordures (*Contrat Nonon* ; cf. *Appendice*, I, A, 3) et l'albâtre, pour les sculptures comme pour les ornements (*Appendice*, I, A, 7, 8, 16-18, 28, 39, 40). La teinte sombre de ce marbre donnait une impression accentuée de profondeur et faisait ressortir vivement tous les éléments décoratifs. En même temps, la distinction entre les éléments tectoniques et ornementaux devait être marquée avec beaucoup de vigueur et de clarté. Les pièces d'albâtre, dans leur tonalité jaune tendre, ressortaient particulièrement bien sur ce fond noir. Il fallait aussi compter avec l'effet d'optique qui contribue manifestement à renforcer les objets clairs, quand ils se détachent

sur un fond sombre : c'était le cas, notamment pour les statues des niches, les figures posées en avant des pilastres, comme pour les bas-reliefs. L'emploi de la pierre d'Avesnes, pour les arcatures des niches et pour les encadrements des bas-reliefs (*Appendice*, I, A, 3 ; *Contrat Nonon*), devait être très secondaire, dans l'impression produite : cette pierre n'avait pas de tonalité très marquée. Le marbre noir, dont étaient faites les parties servant de supports, contribuait à produire, dans l'ensemble du jubé de Mons, une impression d'unité calme et de solennité distinguée ; le marbre rouge marqueté, qui fut employé à Tournai, à Bois-le-Duc et ailleurs en général, a donné à ces jubés un aspect plus riche, plus somptueux, mais presque trop bigarré, surtout lorsque la pierre artificielle vient encore s'y ajouter par surcroît (comme à Tournai).

Cet emploi intentionné de matériaux de teintes différentes est caractéristique, pour la sculpture de l'époque de Dubrœucq ; on n'a pas, jusqu'ici, suffisamment insisté sur ce point. Il existe deux procédés, pour marquer le coloris en sculpture : ils consistent à recourir, soit à la peinture, soit à l'emploi de matériaux de tonalités différentes. L'antiquité a pratiqué, on le sait, l'un et l'autre procédé, comme nous le prouvent les précieuses statues d'ivoire et d'or dont on nous a transmis le souvenir. Sur la question des sculptures peintes, la lumière ne sera jamais entièrement faite et leur réalité ne peut s'appuyer, faute de documents certains, que sur des convictions toutes personnelles. Le recours au ton bleu, pour le fond et l'accentuation de certains éléments visant à un effet particulier, paraissent seuls être hors de conteste, pour la sculpture antique. Les sculpteurs du XVIe siècle ont, à leur tour, connu les deux procédés servant à donner du coloris à leurs œuvres (nous ne voulons pas ici nous arrêter, comme nous le pourrions, à la sculpture bourguignonne). La pierre d'Avesnes, combinée avec les tons or et bleu, a été fréquemment employée, aux Pays-

Bas, dans les mausolées : certains plans de fond, comme aussi les cannelures des colonnes, étaient teintés en bleu, tandis qu'un bord doré rehaussait les lignes les plus importantes des reliefs et des parties ornementales ou architecturales ; exemple : le cénotaphe de Louchart et Burason, à la cathédrale de Saint-Omer. De même les mausolées érigés à Bréda, à Louvain, etc., étaient certainement décorés de peintures. Quant au jubé de Mons, il n'empruntait son coloris qu'aux seuls matériaux qui étaient entrés dans sa construction ; nous n'y avons pas découvert la moindre trace de peinture. Au milieu du XVIe siècle, on imagina d'enrichir encore le coloris, par l'emploi simultané du marbre veiné et du marbre noir, ainsi que de l'albâtre de ton jaune blanchâtre ou veiné de rouge ; exemples : aux jubés de Tournai et de Bois-le-Duc et dans les mausolées. Le type le plus riche ajouta encore de la dorure aux figures des mausolées, aux écussons et aux emblèmes ; parfois même la frise et les armoiries consistaient en panneaux peints ; exemples : à Gheel (Sainte-Dymphne), le mausolée de Mérode ; à la cathédrale de Schleswig, le tombeau de Frédéric Ier [1].

[1] Nous signalerons ici les efforts réalisés, de nos jours, par Max Klinger, en vue de rénover la polychromie, à l'aide des seuls matériaux utilisés, dans la plastique monumentale : c'est au marbre des îles grecques, à celui des Pyrénées (deux sortes de marbre), à l'onyx, au bronze, à l'or, à l'ivoire, aux pierres précieuses tout à la fois que son Beethoven emprunte son coloris, si expressif à condition qu'on lui donne l'espace suffisant pour se développer dans toute son ampleur. Cf. P. SCHUMANN, *Max Klingers Beethoven*, Leipzig, 1902, pages 4 et suiv. D'autres œuvres de Klinger méritent également l'attention : *Salomé*, *Cassandre*, *Assenijef* (Leipzig, *Musée de la Ville* et *Collections privées*). Son *Beethoven*, d'une trop grande richesse de tonalités, paraît avoir dépassé la mesure dans l'application, d'ailleurs des plus délicates, du coloris à l'art de la plastique. Peut-être l'emploi d'une *nuance* déterminée aurait-il atténué telle ou telle tonalité trop vive, dans ce *Beethoven* de Max Klinger, tout en rectifiant l'expression de l'ensemble.

Nous concluons : sans intervention aucune de la peinture, le jubé de Mons exprimait une harmonie pleine de distinction et une simplicité d'un goût parfait ; il devait ces qualités esthétiques aux tonalités variées que lui donnait la diversité, intentionnellement accentuée, des matériaux employés.

III.

De la part prise par Dubrœucq à l'ameublement du chœur de Sainte-Waudru et de Saint-Germain.

1. *Les stalles de Sainte-Waudru.*

Au cours de l'étude détaillée que nous avons faite ci-dessus, nous avons déjà dit que Dubrœucq n'a pas seulement érigé le jubé de Sainte-Waudru ; il a dû prendre également part aux travaux de l'ameublement du chœur de la Collégiale. Léop. Devillers nous a déjà fait connaître, d'après des pièces d'archives (extraites de la *Section judiciaire* des Archives de l'État, à Mons ; cf. *Appendice*, B, 2) que Dubrœucq a dû fournir les dessins des stalles, qui furent exécutées à Mons, dans l'atelier de Jean Fourmanoir. Au cours de l'exécution de ce travail, Dubrœucq introduisit des changements dans ses premiers dessins, avec l'approbation du Chapitre de Sainte-Waudru : ces changements devaient avoir pour effet d'enrichir l'ornementation des stalles. Il est même vraisemblable que Dubrœucq livra au Chapitre une deuxième série, entièrement remaniée, de dessins ; il dispensa ses instructions aux *écriniers* et il surveilla leur travail, comme l'atteste le texte suivant : « avoir apourtret et adresciet l'escrinier à ses grandes et pettittes croches et bans et couronnemens » (*Appendice*, B, 4 et A, 39, 40). Ce que Dubrœucq fit pour les crosses, les bancs et les couronnements, il dut le faire aussi pour les autres parties de l'exécution des stalles.

Il s'ensuit que tout le mérite artistique de ces travaux revient à Dubrœucq seul ; Fourmanoir ne fut que l'artisan

qui, en praticien habile et consciencieux, s'appliqua à exécuter les dessins et à suivre les instructions de Dubrœucq. Ces stalles de Sainte-Waudru réclament toute notre attention : elles datent, en effet, des débuts du style renaissance ; elles sont, avec les stalles de Dordrecht, les premiers exemples de la substitution de la renaissance italienne au gothique néerlandais, dans les stalles des églises. Jan Terwen et Jacques Dubrœucq ont, sans le moindre contact entre eux, introduit le style renaissance, le premier dans le Nord et le second, dans le Sud des Pays-Bas. Les stalles de la *Groote Kerk*, à Dordrecht, furent érigées de 1538 à 1542 ; Fourmanoir employa dix années, de 1538 à 1548, à exécuter les stalles de Sainte-Waudru, d'après les dessins de Dubrœucq. Ces stalles de Dordrecht et de Mons s'offrent à nous, dès l'abord, comme des ouvrages classiques : les unes et les autres sont en liaison étroite avec le type gothique ; elles sont exécutées, sans transition aucune, dans le style de la pure renaissance [1] et pourtant il n'y a pas d'analogie entre elles, ni dans l'ensemble, ni dans les détails de la composition : dans l'œuvre de Dubrœucq, les colonnes constituent déjà un élément prédominant ; mais les dossiers, solides et remplis d'ornements, n'évoquent pas de très près les modes particuliers à la renaissance ; Jan Terwen, au contraire, a employé le pilastre et, par la formation *à jour* des dossiers, il s'inspire davantage des formes gothiques, décomposant la paroi en une série de supports ; le maître de Dordrecht se réclame néanmoins, dans la technique de ses ornements, de la pure renaissance.

Nous n'avons pas à rechercher le modèle gothique, dont Dubrœucq aurait pu s'inspirer. Le type qu'il a réalisé est

[1] Cf. Van Ysendyck, iii, Stalles, *pl.* 2, 7, et v, Stalles, *pl.* 2 ; Ewerbeck, i, Dordrecht, *pl.* 7 *et suiv.* ; voir aussi nos *Planches* XXVIII et XXIX.

la stalle sculptée, consistant en un siège mobile à console sculptée, pourvu d'un dossier élevé, partagé en compartiments d'après la largeur même du siège, avec baldaquin saillant ; les compartiments en étaient, à l'exception d'un seul, égaux entre eux : ce type était traditionnel, dans le style gothique.

Les stalles de Sainte-Waudru furent détruites, dans les circonstances que nous avons rappelées ci-dessus, à l'époque de la révolution française, en même temps que le jubé et tout le mobilier de la Collégiale. Il n'en subsiste pas le moindre vestige ; les stalles qui garnissent aujourd'hui le chœur à Sainte-Waudru, sont celles qui avaient été exécutées pour l'église de Saint-Germain, à la fin du XVII[e] siècle [1]. Au milieu du siècle dernier, les frises sculptées des anciennes stalles de Sainte-Waudru se trouvaient dans l'habitation de M. Larcin (brasseur, rue de Boussu), à Mons, où on les avait utilisées comme motifs de décoration. Depuis lors, elles auraient été vendues, nous dit-on, et emportées à Paris. Ne serait-il pas possible de retrouver ces fragments des anciennes stalles ? Nous nous le demandons.

En l'absence de tout vestige matériel, nous devons nous en référer exclusivement aux pièces d'archives (*Appendice*, B, 1-10) ; l'examen très attentif de ces documents [2] nous permet heureusement de reconstituer, dans leurs principaux éléments constructifs, les stalles de Dubrœucq et de Fourmanoir [3].

[1] Cf. E. MATTHIEU, *Annales du Cercle archéologique de Mons*, XX, 1887, pp. 390 et suiv.

[2] Voir aussi (*Appendice*, B, 12) le *Contrat* pour les stalles de Saint-Germain, et DEVILLERS, *Mémoire* (*loc. cit.*).

[3] Nos *planches* XXVIII et XXIX montrent notre reconstitution des stalles ; le plan du chœur (*pl.* IV) en fournit le plan-coupe ; la *planche* V indique comment elles s'encastraient dans la *face du chœur* du jubé ; la *planche* VI fait voir cette dernière en *plan-coupe*.

Les données qui vont suivre sont empruntées aux documents d'archives et notamment aux deux *Contrats* (B, 3 et 4), aux extraits des *comptes* (B, 5) et aux *avis* de la Commission de réception des stalles (B, 7). Avant d'entamer notre essai de reconstitution, nous nous sommes appliqués à interpréter exactement les termes de métier que contenaient ces pièces d'archives et à mettre, en concordance entre eux, ces différents documents. Il était indispensable de procéder de la sorte, pour arriver à des déductions présentant toutes les garanties d'exactitude. Pour interpréter les données qui restaient obscures, nous avons eu recours aux indications contenues dans un *Contrat* analogue, auquel donna lieu la construction des stalles de l'église Saint-Germain, à Mons.

Les dimensions des stalles de Sainte-Waudru doivent être déduites du texte du *Contrat* (B, 3) et des données du *Plan* (*planche* IV) ; elles sont en concordance avec les dimensions de la *face du chœur* du jubé (ces dernières dimensions, prises sur place [1]). Nous trouvons, dans les pièces d'archives, que chaque moitié des stalles comporte vingt sièges (*formes*, *chayères*) ; la rangée la plus longue en compte quinze et l'autre cinq, y compris le siège d'angle. La stalle du prince, en sa qualité d'abbé de Sainte-Waudru, se trouvait dans la petite rangée du côté droit ; elle comportait une place double. Il restait donc un total de 39 sièges. La rangée la plus longue mesurait 39 pieds 1/2, soit 11 m. 85 de longueur (B, 3) et 2 m. environ d'épaisseur (*Plan*, *planche* IV) ; la petite rangée avait une longueur de 14 pieds 1/2, soit 4 m. 35 (B, 3). La largeur du siège était de 75 cm. pour la grande rangée et de 80 cm. pour la petite rangée. Quant à la hauteur, nous savons seulement que les stalles (partie supérieure comprise, sans le couronnement) devaient s'arrêter sous l'architrave de marbre qui surmontait les voussures : « parmy le tableau du toizon sans le couronnement finer desoubz l'arquitrave de marbre qui vient dessus les volsures de marbre ». Cette indication (B, 3) se rapporte, à n'en pas douter, au jubé ; il faut l'interpréter en ce sens que le bord supérieur du motif armorié formait une ligne, en concordance avec la bordure inférieure de l'architrave du jubé. Nous en déduisons une hauteur de 5 mètres, en tenant compte du fait que les stalles s'avançaient jusqu'à la face du chœur du jubé (*planche* V) ; si nous retranchons un mètre pour la hauteur du couronnement, nous arrivons à une hauteur de quatre mètres pour les stalles,

[1] Le pied est évalué invariablement à 30 cm. ; le pouce à 2 cm. 1/2 ; 12 pouces = 1 pied.

jusqu'au baldaquin. Cette dimension concorde aveç ce que nous avons dit antérieurement des profils des piliers du chœur (jusqu'à la hauteur de quatre mètres). La plate-forme à deux marches, qui se dressait jusqu'au plancher des *hautes formes*, devait avoir 12 pouces de hauteur; les *entreclos* devaient avoir 5 pieds d'épaisseur; les *akeutoires*, 5 pieds d'épaisseur et de largeur et 13 pieds 1/2 « de saillie jusqu'au pilier carré »; des piliers ronds, de « 5 pouces en croix », devaient « se mettre par dessus les akeutoires ». Entre les piliers ronds, les dossiers comportaient des ornements renaissance, entourés de moulures : « la dossière de kayères plain de taille d'anticque et allenthour des mollures ». Les *sellettes* devaient avoir 1 pied de largeur, 6 pouces d'épaisseur et être *taillées* « le plus richement ». Le baldaquin (*revers*, B, 3; *toet*, B, 7) devait être « demi rond » et à « double escartouche »; il devait avoir 5 pouces d'épaisseur et 2 pieds 1/2 « de saillie », au total. Les petites *croches* (= crosses) devaient être au nombre de douze, soit six de chaque côté (coins non compris), comme le *Plan* le fait voir; leur décoration consistait en « ymaiges, personnaiges ou bestes » (B, 3); les détails d'exécution de ces crosses font en outre mention de « frize, cornices, pilliers carés, taillie à l'anticque, portant son cappitteau et sa bas[e] » (B, 5). Les pièces d'archives (B, 3 et 5) nous disent que la rangée inférieure ne comportait pas de divisions pour les sièges, mais seulement quatre bancs (y compris la partie la plus petite); cette indication concorde avec celle de notre *Plan* (*planche* IV). La décoration des quatre grandes *crosses* consiste en « ymaiges, personnaiges ou bestes » (B, 3), ce que confirment les passages suivants : l'un, relatif au payement des « grandes crosses avecq les ymages y servantes » (B, 5) et le second mentionnant les « quatre pietzdestralz « avec les figurette par desus oultre et pardessus le marchiet » (B, 7)[1]. Enfin, l'ordonnance donnée au *tableau de toison*, décrit une première fois dans les pièces d'archives (B, 3), est précisée par les indications relatives au « petit balustre » et aux couronnements « avoecq les manequins » (B, 5), ainsi qu'aux « enfans ou figures, fœullaiges roleulx et pietdestralz » (B, 7).

Toutes ces données, que des rapprochements avec le texte du *Contrat* relatif aux stalles de Saint-Germain viendraient encore renforcer, nous renseignent avec précision sur les dimensions en hauteur et en largeur, comme sur maints détails, en vue de la

[1] Des socles et des statuettes ont donc été ajoutés par la suite, au cours du travail d'exécution des stalles.

reconstitution des *sièges* et des *crosses*. Nous n'avons pas d'indications sur la hauteur des *piliers*, sur celle des deux *frises* supérieures, sur celle des *dossiers*. Les dimensions des dossiers, comme celle des sièges, doivent être circonscrites dans celles auxquelles il est d'usage de se conformer, dans ce genre d'ouvrages. La hauteur des frises ne peut pas non plus outrepasser certaines limites ; cette dimension détermine, à son tour, la hauteur des piliers. La frise inférieure (avec l'architrave et la moulure) devait être de proportions moindres que la frise supérieure, faisant saillie ; et c'est d'après cette relation même que les proportions de la *chayère* devaient être établies. Au reste, le texte du *Contrat* met sous nos yeux dans leur succession, toutes les parties constructives des stalles ; il ne laisse subsister de doute sur aucun point, pour ainsi dire, si nous l'interprétons à la lettre. Nous avons même des conclusions à tirer de l'absence de toute indication, dans le texte du *Contrat*, concernant certaines parties éventuelles de l'ouvrage : tels les éléments qui auraient pu trouver place entre les bras et les piliers, ou la seconde colonne saillante que la grande crosse d'angle aurait pu comporter[1] ; nous devons déduire du silence du *Contrat* à leur sujet, que ces éléments n'existaient pas, dans les stalles de Ste-Waudru. Deux plans, dénommés « première et seconde devise », furent successivement dressés ; le second, plus riche que le premier, comportait des ornements plus nombreux et même certaines additions (des statuettes, posées sur des socles, aux bords des grandes crosses) ; nous trouvons en effet, à plusieurs reprises, la mention du « nouveau devise plus richement taillie que le kayère de présent pour correspondre au dit enrichissement, oultre et pardessus marchiet, etc. ».

Il nous reste deux points à signaler, en dernier lieu : le profil et la décoration des *entreclos*, que les pièces d'archives ne précisent pas. Ces *entreclos* durent être ordonnés d'après le schéma, habituellement suivi, dans le style gothique et au début de la renaissance. En effet, s'il avait été fait choix des formes renaissance, avec colonnettes par exemple, la description détaillée que nous avons de ces *entreclos*, n'aurait pas manqué de nous en parler. D'autre part, le pilier se prolongeait-il jusqu'au baldaquin saillant ? Nous ne pouvons pas le dire ; le *Contrat* déclare simplement « que par-dessus la cornice dudit pillier y auera ung revers » (B, 3). Les deux frises sont indi-

[1] Il conviendrait alors d'intercaler la statuette avec socle entre les deux colonnes saillantes, comme aux stalles de St-Germain (*Planche* XXX).

quées comme se trouvant « tout au loin » (B, 7) : il n'est pas fait mention d'une console, comme à St-Germain. Dans le prolongement du pilier, il y avait donc un motif en saillie, qui interrompait à peine le développement de la frise « tout au loin » ; les deux cartouches du baldaquin en formaient la continuation.

Nous croyons donc pouvoir décrire, comme suit, les stalles de Ste-Waudru[1] : ces stalles comportaient 39 sièges, soit 20 d'une part et 19 d'autre part, 15 à la rangée la plus longue, respectivement 5 et 4 à la partie la plus petite vers le jubé ; il y avait une place double à la plus petite rangée, du côté droit. La rangée inférieure n'était pas distribuée en sièges distincts ; elle ne comportait que quatre bancs (y compris le côté le plus étroit), avec trois passages à chacun des deux côtés. Deux marches donnaient accès à la plate-forme, vers les extrémités et vers les passages des stalles.

Les sièges étaient séparés en compartiments, aux profils vraisemblablement bien marqués et richement sculptés. Les planchettes mobiles des sièges, posées au tiers environ de la hauteur, s'appuyaient sur des consoles sculptées, dont l'ornementation luxueuse pouvait apparaître, au revers des planchettes relevées. Chaque compartiment se terminait, vers le haut, par une partie sculptée formant le bras de la stalle, qui d'abord s'appuyait au dossier en moulure, faisait ensuite la séparation entre le bas et le haut du siège et enfin servait de socle au pilier qui portait, à son tour, un motif en saillie. Derrière le pilier, qui avait la même

[1] Une description absolument complète comporterait, outre le plan-coupe, le profil et la coupe de la distribution des sièges, une figuration des crosses et de tous les détails, faisant voir la richesse ou les concordances et différences, entre les détails et les motifs de décoration. Les éléments décoratifs étant ici perdus et notre restitution se bornant à la partie architectonique, nous avons borné notre description au plan d'ensemble, à la répartition des sièges et aux grandes crosses.

largeur que le compartiment, se trouvait un demi-pilastre. Pilier et demi-pilastre avaient un chapiteau et une base ; le fût était ornementé à la partie inférieure et cannelé à la partie supérieure, dans la manière en usage chez les sculpteurs d'Italie ; Dubrœucq avait étudié ces formes décoratives dans les œuvres de Sansovino. Le champ compris entre les demi-pilastres était occupé par des ornements renaissance, à bordures saillantes. La terminaison du dossier consistait en une architrave, une frise et une moulure qui se développaient sur toute la longueur des stalles ; les motifs faisaient saillie et y établissaient des subdivisions, qui avaient la largeur des sièges. La frise portait une riche ornementation renaissance. Le baldaquin, qui comportait également une architrave, une frise et une moulure, faisait une avancée de 75 cm. environ, par-dessus cet ouvrage d'art. La frise était divisée en deux parties : la partie inférieure se présentait verticalement, tandis que la partie supérieure était arrondie en forme de bourrelet, sur lequel la moulure venait encore faire saillie, par surcroît et produire des jeux d'ombre. La section inférieure de la frise portait une décoration renaissance, d'une grande richesse ; l'autre était vraisemblablement ornée d'une combinaison de motifs *typiques*, à arcatures ou en bourrelets. Des cartouches, appropriés à leur destination respective, servaient à désigner chacun des sièges ; différemment façonnés pour les deux sections de la frise, ils formaient, à eux seuls, des éléments particuliers de la décoration des stalles.

Si, de la distribution des sièges, nous passons à l'ordonnance de la partie supérieure, nous devons faire appel à des données d'ordre externe : Dubrœucq s'attacha à obéir aux exigences qui lui étaient imposées, mais sans nuire à l'ensemble de son œuvre artistique, ou à l'élégance dont il voulait l'imprégner. Or, le Chapitre de Sainte-Waudru dési-

rait voir figurées, sur les stalles, les armes des Chevaliers de la Toison d'or qui avaient assisté, dans l'ancienne église, à la réunion capitulaire du 2 mai 1451[1]. C'est pour ce motif que Dubrœucq imagina des cadres quadrangulaires, flanqués de piliers en saillie et de demi-pilastres, avec des socles et des entablements ; la série toute entière portait le même genre d'ornementation, consistant en *amortissements* (ou *couronnements*) légers et élégants, composés de petites figures et de rouleaux de feuillages alternés[2]. Ces encadrements convenaient à tous les blasons, que l'on voulait y faire figurer ; on pouvait même les changer de place, à volonté[3]. Les stalles ne reçurent pas toutes ce motif ornemental, car les pièces d'archives ne mentionnent que 36 piliers, 36 *tableaux du toyson* et 38 couronnements (B, 5).

Celles des grandes crosses qui se trouvaient aux extrémités de chaque rangée des stalles (et qui étaient au nombre de quatre, soit deux vers le portail du jubé et autant du côté du maître-autel), étaient disposées en biais, d'après l'ordonnance respective des stalles dont elles formaient la terminaison. Les petites crosses s'accordaient avec les motifs donnés au dossier et à la tête des stalles : flanquées de demi-pilastres, ornementées de *pleins*, de socles et de petits entablements, elles devaient être en outre rehaussées de divers groupes sculptés (*ymaiges*, *personnaiges* ou *bestes*). La partie inférieure des grandes crosses, depuis le niveau de la plate-forme jusqu'aux sièges, portait le même genre de décoration. La partie supérieure reproduisait exactement le profil des compartiments des sièges, avec cette seule différence que le baldaquin, avec son ornemen-

[1] Voir DEVILLERS, *Mémoire* (*loc. cit.*).

[2] Notre reconstitution ne peut faire voir exactement ces détails ; il ne nous a été permis d'en donner qu'une esquisse imparfaite.

[3] La restauration en fut faite par le peintre Gaspard Everart, de Mons, en 1545. Voir DEVILLERS, *Mémoire*.

tation, était prolongé jusqu'au côté le plus petit, vers l'avant-plan. Nous ne parlerons pas ici du motif qui décorait le dessus des compartiments des stalles ; certains d'entre eux n'en étaient pas pourvus. Le vide, qui existait entre le baldaquin et la partie inférieure de cet ouvrage d'art, était occupé en partie par une statuette (*ymaige*) reposant sur une base[1]. Les pièces d'archives ne nous disent pas quelle était la hauteur de cette statuette, que notre reconstitution a figurée approximativement. Elle ne constituait pas, au reste, une œuvre d'art d'une valeur indépendante ; cette statuette n'avait d'autre importance, pensons-nous, que celle d'une sculpture décorative, de facture soignée.

D'après la date du premier *Contrat* conclu avec Fourmanoir, le 9 octobre 1538 (B, 3), nous concluons que Dubrœucq a dessiné le *projet* des stalles en l'année 1538, soit trois ans après celui du jubé. Fourmanoir s'engageait, aux termes de ce *Contrat*, à exécuter les stalles de Sainte-Waudru pour le jour de la Saint-Jean 1543, moyennant la somme de 4.200 livres. Mais Dubrœucq dessina ultérieurement un second *projet* de stalles, plus riche que le premier, comme nous l'avons dit plus haut. Peut-être cette circonstance fit-elle que Fourmanoir ne put pas terminer son ouvrage dans les délais d'abord prévus, et pour le prix fixé dans le principe. Toujours est-il qu'une nouvelle convention intervint, le 22 décembre 1544, entre la Fabrique de l'église, Jean Fourmanoir et son fils Cleto : les deux *écriniers* s'engageaient à effectuer la livraison des stalles aux Pâques de l'année 1547 et la Fabrique promettait de leur verser un surcroit de 1400 livres (ils avaient demandé 1.500 livres), ajouté au prix convenu en 1538. Les documents d'archives nous apprennent aussi que, à la fin de l'année 1549, il fut procédé à la réception des stalles

[1] Ce n'était pas, comme à Saint-Germain, un motif *à jour* (une statuette d'Évangéliste intercalée entre deux colonnes).

(*Quittance* du 6 novembre, B, 8) par les soins d'une Commission, au sein de laquelle Jacques Dubrœucq formula un certain nombre d'observations (B, 7). La Fabrique accorda même à Fourmanoir, à l'occasion du mariage de sa fille, deux sommes de 24 livres et de 16 livres (le payement en fut effectué; cf. *Comptes* de 1549, B, 9). Dubrœucq reçut, à son tour, des émoluments particuliers pour ses *vacations et pourtrés* (A, 39, 40).

Dubrœucq ne présida pas seulement à l'érection du jubé et des stalles de Sainte-Waudru, il dirigea aussi l'édification des clôtures, qui furent posées entre les piliers du chœur de la Collégiale. C'est lui qui en fournit les dessins. Quant au travail d'exécution, il dut être effectué par des artisans attachés à ses ateliers, ou à ceux d'autres maîtres montois ; car Dethuin père et fils assumèrent une partie de ces ouvrages (A, 39, 40, 41). Au cours de l'année 1548, des « tailleurs et polisseurs de pierres de Rance et marbre » travaillèrent à la clôture du chœur, devant la chapelle St-Roch (la troisième du pourtour à droite), c'est-à-dire à la première clôture à droite, derrière les stalles (*Plan, planche* IV, lettre T, près de *g*).

Les clôtures du chœur, ordonnées dans les formes de la pure renaissance, étaient constituées par des grilles, à piliers et à arcades, que retenaient des bases et des entablements. Les bases, en pierre de Rance (A, 39-41), avaient la même hauteur, du côté du chœur, que les bancs des stalles[1]. La partie supérieure consistait en une architrave, une frise et une moulure ; la frise portait une décoration renaissance. Les piliers et la frise étaient, semble-t-il, en marbre (A, 39-41)[2], mais la partie ornementale était en

[1] B, 3 : « sera led. bancq en haulteur compétente jusques au soubasse des coulombes faisant clôture de la muraille du coer ».

[2] On conserve de nos jours, dans les sous-sols de Sainte-Waudru, sous la sacristie, des débris de piliers (trois fragments, ayant ensemble 87 cm. de hauteur et 36 cm. 1/2 de circonférence, portant

albâtre, selon toute vraisemblance. Notre *Plan* nous apprend, sous la lettre *T* [1], que les clôtures du chœur étaient formées de balustres de 13 pieds (= 3 m. 90) de hauteur ; ces balustres atteignaient donc à peu près la hauteur des stalles, comptée jusqu'à la moulure du baldaquin.

Les vicissitudes politiques du XVIe siècle vinrent interrompre ces travaux, dès leurs débuts ; ce ne fut pas avant le siècle suivant que, grâce à des fondations particulières, la plupart de ces clôtures du chœur purent être achevées [2].

Cet ameublement luxueux du chœur de Sainte-Waudru fut complété encore par des bancs, des lutrins, par le portail du jubé, par une porte d'accès à la tribune du jubé, par des grilles et par une horloge à cage sculptée. Sur le petit autel aménagé derrière le maître-autel, se trouvait une Madone de Dethuin ; à une époque plus récente, au portail du jubé, se dressait une statuette dont le sujet (*femme ôtant sa chemise*) atteste que les Chanoinesses de Sainte-Waudru ne péchaient pas par excès de pruderie. Représentons-nous toutes ces chapelles de la Collégiale de Sainte-Waudru, avec leurs portes d'accès et leurs grilles, telles qu'on les voit encore aujourd'hui à la cathédrale de Saint-Omer, par exemple ; figurons-nous, dressées devant nous, ces entrées du pourtour du chœur, dont on a utilisé des fragments, de nos jours, à la première chapelle (côté droit) ; arrêtons-nous en imagination devant tous ces autels de marbre, de grès ou d'albâtre, parés de leur décoration tantôt gothique, tantôt renaissance ; c'est ainsi seulement que nous pourrons évoquer dans toute son ampleur, l'im-

des cannelures ; le fragment de fût orné mesure 27 cm.). Les dimensions de ces fragments ne permettent pas, semble-t-il, de les attribuer à un pilier de l'ancien jubé ; ils proviennent peut-être des clôtures disparues du chœur.

[1] « Balustrades isolées jusqu'à la hauteur de 13 pieds environ, pour le contour du chœur. »

[2] En les années 1626 et 1630 (Devillers, *Mémoire*, *loc. cit.*).

pression de beauté et de richesse que devait produire cet intérieur d'église, conservé presque intact jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle [1].

2. *Les stalles de Saint-Germain.*

Nous parlerons maintenant des stalles de Saint-Germain, bien que Dubrœucq les ait exécutées vingt ans après les stalles de Sainte-Waudru : ces deux ouvrages sont, en effet, en connexion intime ; les stalles de Saint-Germain ne font que reproduire, avec quelques variantes, le type traité, une première fois déjà, par Dubrœucq.

L'église paroissiale de St-Germain se dressait jadis, tout près du monastère de Sainte-Waudru ; les deux églises dédiées à Sainte-Waudru et à Saint-Germain, très voisines l'une de l'autre, se trouvaient sur la même colline du territoire de Mons. Celle de Saint-Germain continua de garder son titre de paroisse de Sainte-Waudru, lorsque s'accrut le nombre des paroisses de la ville, tandis que celle de Sainte-Waudru fut exclusivement réservée aux Dames du Chapitre. Saint-Germain fut maintes fois incendiée, maintes fois réédifiée, au dire de la tradition [2]. Un incendie, survenu le 5 septembre 1548, détruisit l'église tout entière, une fois de plus, à l'exception du clocher. On mit beaucoup d'empressement à la relever de ses ruines ; dès le 14 décembre 1548, les travaux étaient entamés et le gros œuvre se trouva terminé au cours de l'année 1551. L'église fut vraisemblablement rebâtie en style ogival tertiaire, car il ne pouvait pas encore s'être constitué à cette époque, dans les Pays-Bas, d'ateliers d'art capables d'édifier une église dans le

[1] Jusqu'en 1797.

[2] Cf. Devillers, *L'ancienne église de Saint-Germain, à Mons*, dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. III, 1862, p. 68 et suiv.

style de la renaissance. Seule, la décoration intérieure du chœur fut exécutée en style renaissance, sur le modèle de celle de Sainte-Waudru, mais dans des formes d'une richesse beaucoup moindre. La nouvelle église de Saint-Germain fut endommagée par la foudre, en 1589, et ensuite détruite durant le siège de Mons, par Louis XIV, du 15 mars au 8 avril 1691. Rebâtie une dernière fois, en style renaissance, l'église Saint-Germain tomba sous la pioche des démolisseurs, en 1797, comme nous l'avons dit plus haut.

C'est aux stalles et au jubé renaissance, qui ornaient jadis l'ancienne église gothique, que nous donnons ici notre attention. M. Ern. Matthieu[1] a fait connaître déjà le contrat, relatif à la livraison de ces stalles, conclu le 2 mars 1570, par Lambert de Vaulx[2], menuisier, et Jacques Le Poivre[3], sculpteur, montois tous deux, avec le Chapitre de Saint-Germain (*Appendice*, B, 11). Ce contrat nous apprend que les plans, pour l'exécution de ce travail, furent dressés par Jacques Dubrœucq : c'est donc Dubrœucq qui fixa toutes les données constructives, qui détermina les dimensions et les détails décoratifs ; il assuma, en cette occasion, la même tâche que pour les stalles de Sainte-Waudru. Ces indications sont si précises et si aisées à suivre, après l'examen auquel nous nous sommes livré pour les stalles de Sainte-Waudru, que nous avons pu effectuer, sans le moindre effort, la reconstitution des stalles de Saint-Germain. Nous n'en ferons pourtant pas la description détaillée, ces dernières n'étant que la répétition même des premières. Il suffira au lecteur de lire le texte du contrat de 1570 (*Appendice*, I, B, 11) et

[1] Voir *Les stalles de l'église de Saint-Germain, à Mons, Ibidem*, t. xx, 1887, p. 390 et suiv.

[2] Il fit partie, en 1549, de la *Commission de réception* des stalles de Sainte-Waudru (Cf. B, 7, 8).

[3] Il sollicita, après la mort de Dubrœucq, la pension dont celui-ci avait été gratifié par la faveur de Marie de Hongrie et de Charles-Quint d'abord, puis de Philippe II.

de faire ensuite l'examen des *planches* XXIX et XXX, XXXII et XXXIII, figurant les coupes diverses des stalles, des sièges et des grandes crosses, ainsi que le contact constructif établi entre ces stalles et le jubé. Il n'y avait d'autres différences, entre les stalles de Sainte-Waudru et celles de Saint-Germain, que les suivantes : à St-Germain, les piliers saillants se prolongeaient jusqu'au baldaquin et les bases étaient constituées par des consoles ; les grandes crosses, aux extrémités de chaque rangée des stalles, avaient un développement plus considérable qu'à Sainte-Waudru ; l'espace vide entre le baldaquin et les sièges était occupé par un second pilier ; les statuettes (des Évangélistes) étaient intercalées entre ces deux piliers ; enfin, les deux rangées de stalles avaient une ordonnance identique ; la distribution des sièges y était la même et un seul passage y donnait accès, tandis qu'à Sainte-Waudru, les stalles ne comportaient que des bancs, avec trois entrées. Nous avons déjà dit, en outre, que l'ornementation des stalles de Saint-Germain était beaucoup moins somptueuse que celle des stalles de Sainte-Waudru.

Pour tous les détails de la construction, il y a une analogie frappante entre les deux *Contrats* : c'est ainsi que les entreclos sont ornés de part et d'autre, de têtes de *griffes* (= griffons ; peut-être aussi de *porte-griffes*), de masques sculptés ou de petites figures (*petits masnequins*). La hauteur fixée est de 13 pieds (*ou environ*, soit 4 m. à peu près). Il n'y a pas, comme à Sainte-Waudru, de siège occupant deux places. L'ouvrage devait être achevé aux Pâques de l'année 1572, moyennant 2640 livres tournois ; il devait être fait de *bon et vif bois de quartier sans neulx* (= nœuds) *villains ny aubuns*. Les dépens ou dommages éventuels devaient être supportés par moitié, par les deux parties (*par dictz d'ouvriers ad ce congnoissans*, B, 11)[1].

[1] Cf. les dispositions identiques, dans l'autre *Contrat* (B, 3).

Avec ces stalles de Sainte-Waudru et de Saint-Germain, Dubrœucq introduisit un type nouveau, celui de la renaissance, dans le sud des Pays-Bas. A notre connaissance, le type créé par Dubrœucq se retrouve dans deux ouvrages d'art du même genre [1] : les stalles de Loo et de Nieuport [2] ; elles offrent entre elles une si complète analogie, que l'on ne peut s'empêcher d'en attribuer l'exécution, ou tout au moins les plans, à un seul et même auteur. Ce maître fut-il Taillebert d'Ypres, comme le pense Van Ysendyck ? On ne peut pas l'affirmer, l'auteur des *Documents classés* n'ayant pas étayé, de documents d'archives, son opinion érudite. Nous serions tenté, par les informations dont nous disposons, d'attribuer à Dubrœucq les *projets* de Loo et de Nieuport, qui se rapprochent moins des stalles fameuses de Saint-Martin, à Ypres, que de celles de Sainte-Waudru et de Saint-Germain. Mais nous ne voulons pas être plus affirmatif sur ce point. Loo et Nieuport ne diffèrent pas sensiblement des ouvrages de Mons : entre le siège et le pilier, dans le sens vertical, est intercalé un élément constructif qui assure, à celui qui prend place sur ce genre de stalle, ce que nous appellerions volontiers la *liberté de la tête* (« *Kopffreiheit* ») : ce motif a pour effet de donner plus de richesse à l'ensemble et de raccourcir les piliers, tout en accentuant la masse. La composition, à Mons, a plus de simplicité, de calme et d'élégance ; celle de Loo et de Nieuport est plus riche, plus ample, plus mouvementée ; le type de Sainte-Waudru et de Saint-Germain y reparaît comme amplifié [3]. Les crosses des angles, aux stalles de

[1] Peut-être en découvrirait-on encore d'autres spécimens, parmi les anciennes stalles d'église qui nous ont été conservées.

[2] Cf. Van Ysendyck, IV, *Stalles*, 6, et V, *Stalles*, 6. — Nous avons pu voir les stalles de Nieuport, mais non pas celles de Loo.

[3] Ces formes se rencontrent déjà à Dordrecht, rehaussées d'un riche *relief*. (Cf. Van Ysendyck et Ewerbeck, *loc. cit.*)

Nieuport et de Loo, seraient la copie exacte de celles de Saint-Germain, s'il ne leur manquait pas les statuettes dont nous avons parlé ci-dessus. Nous faisons tous ces rapprochements sans en tirer d'autre conclusion, sur la parenté éventuelle des stalles de Mons et de Nieuport ou de Loo ; il serait indispensable, en effet, d'interroger au préalable les archives des églises de Loo et de Nieuport, et nous n'avons pas pu le faire.

Les seuls points que nous avons établis sont les suivants : Dubrœucq mit en œuvre pour la première fois, à Sainte-Waudru, son *type* de stalles renaissance. Sans contact avec lui, Jean Terwen créait à la même époque, à Dordrecht, un *type* du même style, avec quelques variantes. Les stalles de Saint-Germain, celles de Loo et de Nieuport suivirent celles de Sainte-Waudru ; en connexion étroite avec ces dernières, elles le sont aussi entre elles. Les stalles de Sainte-Waudru datent de 1538-1548 [1] ; celles de Saint-Germain, de 1570-1572 ; celles de Loo et de Nieuport furent érigées dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est un *type* identique que C. van Hovecke et Urbain Taillebert ont réalisé, dans leurs stalles si réputées de Saint-Martin, à Ypres, en 1598 [2] ; incontestablement plus riches, les stalles d'Ypres ne dépassent pourtant pas, en valeur artistique, celles de Mons, de Loo et de Nieuport.

3. *Le jubé de Saint-Germain.*

Léop. Devillers nous a déjà fait connaitre [3] le *contrat* conclu, le 21 février 1575 (n. st.), entre Jéronias Hackart, *tailleur d'images* à Valenciennes et la fabrique de l'église

[1] Les stalles de Dordrecht, datent de 1538-1541. Cf. EWERBECK, I, p. 6.

[2] Cf. EWERBECK, I, p. 14.

[3] Dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. III, 1862, p. 68 et suiv.

Saint-Germain, à l'occasion de l'érection du jubé. Il est maintes fois parlé du *projet*, dans le texte de ce contrat, mais sans que nous puissions savoir positivement si ce projet fut dressé par Hackart, ou par un autre maître que lui. L'auteur de ce projet aurait pu, semble-t-il, être le maître lui-même du jubé de Sainte-Waudru, qui dressa dans la suite les plans des stalles de Saint-Germain ; sans dessiner ce *projet* de sa main, vu son grand âge (en 1575), Dubrœucq aurait pu en inspirer les données et le texte même : ce sont ces présomptions qui nous ont engagé à faire une reconstitution de cet ancien jubé de Saint-Germain, d'après toutes les indications détaillées du *contrat* de 1575 (*planches* XXXI et suiv.). Le texte de ce document rappelle visiblement celui des *contrats* conclus par Dubrœucq. En employant les mêmes procédés que pour nos reconstitutions antérieures, nous avons pu rétablir avec une exactitude assez grande l'architecture, les dimensions et la distribution des sculptures de ce jubé. Quant au détail et au profil, nous ne pouvions pas les faire apparaître, car aucun fragment du jubé, pas plus que des stalles de Saint-Germain, n'est arrivé jusqu'à nous. Malgré les indications précises et claires du contrat, nous avons eu de la peine à reconstituer le relief de la *face du chœur*, qui devait présenter des défectuosités multiples de facture. Nous avons abouti à cette conclusion que le *projet* de ce jubé ne fut pas l'œuvre de Dubrœucq, à moins que Hackart ne l'ait modifié dans la suite, en le dénaturant : il y a, en effet, entre le jubé de Sainte-Waudru et celui de Saint-Germain, toute la distance qui séparerait l'œuvre d'un maître, du travail d'un *gâte-pâte* (*Stümper*). L'ordonnance du jubé de Saint-Germain est grossière, les détails manquent totalement d'élégance ; la balustrade est comme divisée en morceaux, entre lesquels s'intercalent des petits carrés disgracieux ; les reliefs sont mal répartis, notamment le grand bas-relief central de la

Passion ; dressés par-dessus les pilastres du balcon, ils ne rachètent pas l'insignifiance de cette construction pour laquelle, selon toute vraisemblance, on avait prévu des bas-reliefs de grandes dimensions. Un grand bas-relief s'étale sur la face latérale, comme au jubé de Sainte-Waudru ; dans l'œuvre de Dubrœucq, il empruntait surtout sa signification aux aspirations plastiques, à ce moment exaltées, du maître montois ; à Saint-Germain, cette composition fait l'effet d'une copie maladroite ; elle donne l'impression d'une faute grossière. Il en est de même d'un autre motif, le bas-relief de la Résurrection, qui se dresse sur la face du chœur. En résumé, nous n'avons devant nous, au jubé de Saint-Germain, qu'un artiste de valeur médiocre ; nous n'aurions pas même fait mention de lui, si son ouvrage n'avait pas été inséparable de notre examen critique.

Le jubé de Saint-Germain appartient à cette série d'imitations, qui suivirent l'apparition des jubés-types de Sainte-Waudru, à Mons, de Tournai et de Bois-le-Duc. Ces imitations, qui sont parvenues jusqu'à nous en nombre assez important, surpassent rarement le jubé de Saint-Germain, en valeur artistique : tels sont les jubés de Binche (Saint-Ursmer), Soignies (Saint-Vincent), Lessines, Braine-le-Comte et Nieuport, à titre d'exemples.

D'après les informations dont nous disposons jusqu'ici, le jubé renaissance a évolué, dans les Pays-Bas, d'après les phases suivantes : le type nouveau, créé par Dubrœucq, fit son apparition avec le jubé de Sainte-Waudru (1535-1548). Il servit de point de départ à Corneille Floris, dans le jubé de Tournai (payé en 1573) : le type est ici amplifié, au moyen de deux piliers très écartés et d'une décoration très heureuse, au moyen de motifs alternés. C'est ce deuxième type qui inspira l'auteur du jubé de Bois-le-Duc (1610-1613) ; les variantes y sont peu importantes ; cette œuvre se signale par une plus grande légèreté que son modèle. Nous

avons signalé, ci-dessus, plusieurs des jubés qui suivirent ceux de Sainte-Waudru, de Tournai et de Bois-le-Duc ; ces ouvrages d'art sont nombreux, mais aucun n'introduisit d'élément nouveau dans le jubé renaissance ; leurs auteurs ne font que mettre en œuvre les formes établies ; ils travaillent comme des artisans d'art, plus souvent qu'en vrais artistes ; c'est du moins le cas pour les jubés qui nous ont été conservés. De tous les jubés disparus, le spécimen le plus important a été, semble-t-il, celui de la cathédrale d'Anvers : érigé de 1592 à 1596, il a servi de modèle au jubé de Bois-le-Duc, si nous en croyons les pièces d'archives ; ce jubé d'Anvers fut lui-même directement inspiré, comme les sources écrites nous l'apprennent, par les anciens jubés de Saint-Bavon, à Gand (vraisemblablement gothique) et de Notre-Dame, à Cambrai ; nous n'avons pas d'autres informations précises, en ce qui le concerne[1].

4. *Jean Dethuin.*

Nous devons faire connaître le seul maître de l'entourage de Dubrœucq, à Mons, dont le nom ait été prononcé, avec celui de Dubrœucq, dans la question de la paternité du *projet* (du jubé de Sainte-Waudru)[2] : il s'agit de Jean

[1] Pour l'histoire du jubé de la renaissance, dans les Pays-Bas, outre VAN YSENDYCK et EWERBECK, voir : PIOT, *Bull. Comm. roy. d'art et arch.*, VI, 1867, p. 43 et suiv. ; DE BURBURE, *Liggeren*, 293 ; HEZENMANS, *Sint Jans Kerk*, 253 et suiv. ; DEVILLERS, *Annales Acad. d'Anvers*, XIII, 113 ; GUIGNIES, *Annales Cercle arch. Mons*, X[1], 1871, 270, et *Mémoires Soc. sc. arts et let. du Hainaut*, 5e série, V, 1892, p. 222 ; LEJEUNE, *Ibid.*, 3e série, IV, *Soignies* ; ZECH-DUBIEZ, *Annales Cercle arch. Soignies*, t. I ; G.V. BEZOLD, *Dietsche Warande*, 1889 ; DUJARDIN, *Paroisse de Braine-le-Comte*, 1889 ; PARMENTIER, *Annales Cercle arch. Mons*, XI, 1873, p. 295 ; DE SMET, *Bull. Acad. Roy.*, 2e série, VI, 487 ; FOURDIN, *Bull. Soc. hist. Tournai*, XVII, *St-Julien* (à Ath).

[2] Voir ci-dessus, p. 30, 31 et 32.

Dethuin, *le père*, architecte et sculpteur montois. Nous groupons, dans les lignes qui vont suivre, toutes les données que nous avons pu réunir, concernant Jean Dethuin et sa personnalité.

1. Jusqu'en 1547, Jean Dethuin *le père* est payé pour des travaux « à assir l'ouvraige du doxal » (et non pas pour des journées de « tailleurs et polisseurs de marbre »), à raison de 16 sols par journée de travail ; depuis le 29 mars 1545, son fils l'est de même, pour ce travail, à raison de 6 sols ; en 1549, tous deux sont payés pour quelques journées, employées au « nettoiement du jubé[1] ».

2. En 1546, Dethuin *le père* est payé pour l'achat, fait à Beaumont, de pierres destinées aux clôtures du chœur. Les pierres sont déposées dans ses ateliers. Il travaille, en 1548, pour les clôtures du chœur en même temps que son fils (comme « tailleurs et polisseurs de pierre de Rance et marbre »).

3. De 1547 à 1556, Dethuin *le père* est vraisemblablement *maître de la fabrique* ; en cette qualité, il dirige l'érection de la tour de la collégiale et tous les travaux d'architecture, qui étaient alors en cours d'exécution, à Sainte-Waudru[2]. En 1547, Jean Repu et Jean Dethuin vont faire la visite et prendre les dessins de Saint-Rombaut (à Malines), de Saint-Pierre (à Louvain) et de la cathédrale d'Anvers ; dans le même but, ils se rendent à Arras et à Marchienne-au-Pont, en 1550. Le plan de la tour projetée à Mons, et que l'on conserve encore à Sainte-Waudru, semble avoir été dessiné par Jean Dethuin[3]. Dethuin occupe, à Mons, une maison appartenant au Chapitre de Sainte-Waudru ; il paye de ce chef une rente annuelle de 4 livres tournois[4].

4. Le 31 juillet 1549, le chapitre fait à Dethuin la commande d'un char (*Wagen*), payé 20 livres à sa veuve, en 1563.

[1] Voir, concernant Dethuin : DEVILLERS, *Mémoire* ; PINCHART, *Notes manuscr. de la Biblioth. royale de Bruxelles*, ms., nº 12 ; renseignements DEVILLERS ; *Appendice* I, A, 19, 29, 36, 41, 42, et ci-dessus, pages 30 et suiv.

[2] DEVILLERS, *Mémoire*, p. 19 et suiv. ; DETHUIN, *Annales du Cercle archéol. de Mons*, III, p. 1 et suiv.

[3] DEVILLERS, p. 20 (*Extrait d'archives*) ; *Résolutions du Chapitre* de 1547 et 1550.

[4] *Comptes* de l'année 1547.

5. En 1556, 10 livres sont payées à sa veuve, pour livraison faite, par Dethuin, d'une statue (une madone) destinée au petit autel aménagé à l'extrémité du chœur, derrière le maître-autel.

6. La pierre tombale de Dethuin, couchée dans le pavement de Sainte-Waudru (dans la grande nef), porte l'inscription suivante : *Chi gisent Jean De thuin, officier taille*[r] *d'image, conduicteur de l'ouwraig d'architrec de ceste Eglise, qui trepassa l'an 1556, le 26*[e] *avost et aupres de luy gist Jean De thuin, son filz, ayant exerce le mesme esta, est decede le XII octobre l'an 1596, pryes Dieu pour leur ames.*

Nous suivons Jean Dethuin à Mons, depuis 1545 jusqu'en 1556[1]. Comme architecte, il travailla à l'édification du corps du jubé de Sainte-Waudru, sous la direction de Dubrœucq. Prit-il également part aux travaux de l'ornementation du jubé ? Les pièces d'archives ne nous le disent pas. Il était, selon toute vraisemblance, un peu plus âgé que Dubrœucq ; en 1545, son fils était déjà en âge de l'aider dans ses travaux ; Dethuin *le père* est donc né vers 1500 environ. Les documents nous apprennent que, de 1546 à 1548, Dethuin acheta et sculpta des pierres destinées aux clôtures du chœur, dont Dubrœucq conduisit l'exécution. Nous pouvons conclure en outre, du texte de son épitaphe et des travaux relatifs à la tour, que dans la suite (peut-être depuis 1547 jusqu'à sa mort), il exerça les fonctions de *conducteur des ouvrages d'architecture* de Sainte-Waudru ; comme tel, il dessina le plan de la tour projetée, peut-être avec la collaboration de Jean Repu, et c'est lui qui en dirigea les premiers travaux d'édification. Enfin, Dethuin livra au Chapitre un nouveau char, sur lequel la châsse de sainte Waudru devait être dressée aux jours de fêtes[2], et il

[1] Son nom de famille tire son origine de celui de la petite ville de *Thuin*, en Hainaut. Il est orthographié : *Jean de thuyn*, dans les deux signatures conservées du maître montois (voir *Appendice*, B, 7 et 8) et *Jean De thuin*, dans le texte de son épitaphe.

[2] Le char actuel, œuvre du montois Claude de Bettignies, date du XVIII[e] siècle.

sculpta une Madone pour le petit autel adossé au maitre-autel, derrière le chœur de la Collégiale. Jean Dethuin *le père* mourut le 26 août 1556 [1].

---

[1] Nous dirons ci-après (au chapitre IV), ce que nous pensons de l'opinion qui ferait admettre que Dethuin *père et fils* auraient été représentés, d'après nature, sur le bas-relief figurant *sainte Waudru visitant les travaux de l'église.* (Cf. DETHUIN, *Annales du Cercle arch. de Mons,* III, p. 113 et suiv.)

IV

Autres travaux pour Sainte-Waudru.

1. *L'autel de Sainte-Madeleine.*

Au lendemain de l'achèvement des travaux, exécutés sous sa direction, pour l'ameublement du chœur de Sainte-Waudru, Dubrœucq mettait la dernière main à une œuvre d'art qui, comme les précédentes, fournit au maître de Mons l'occasion de transformer un type gothique en style renaissance : nous voulons parler de l'autel de Sainte-Madeleine, destiné à la chapelle de Sainte-Madeleine (la troisième du pourtour du chœur, côté gauche). L'époque de la livraison de cet ouvrage nous est connue : c'est à la date du 1er mars 1550, que le Chapitre ordonna de payer à Dubrœucq « ce que luy estoit deu pour.... la marchandize de la table de Magdelaine » (*Appendice*, I, A, 43). L'autel, que le Chapitre de Sainte-Waudru avait commandé à Dubrœucq, devait être orné de statues et de bas-reliefs[1]. Cet autel fut détruit en 1797, avec l'ancien mobilier de l'église ; les fragments en furent d'abord dispersés ; lorsque, dans la suite, on en eut récupéré un certain nombre, l'autel fut rétabli, grâce aux efforts de Descamps. La restauration groupa les pièces suivantes : deux bas-reliefs de format très différent ; quatre statues des Évangélistes (deux représentés debout, deux assis) ; la statue de Sainte Madeleine, taillée dans le même albâtre que les sculptures du jubé ; six piliers en albâtre, de hauteur à peu près identique, et quatre balustres en marbre

[1] Cf. Baert, Compte rendu de la Commission roy. d'histoire, xiv, 537, et aussi *Appendice*, I, A, 44.

marqueté de rouge ; en prédelles, on plaça deux reliefs de la frise du jubé et en antependium, le bas-relief de la *Mise au tombeau*. On présumait probablement que ces fragments avaient jadis formé un ensemble ; en tout état de cause, c'est de cette manière que l'autel fut et resta reconstitué (voir *planches* XXXIV et XXXV).

Quelle était l'ordonnance primitive de cet autel ? Il comportait peut-être une partie essentielle, dont sa réédification récente n'a pas tenu compte. Aussi ne pouvons-nous guère formuler, en ce qui concerne la disposition première, qu'un petit nombre de déductions positives. Les bas-reliefs des prédelles et du socle ne provenaient pas de l'ancien autel de Sainte-Madeleine : les premiers avaient fait partie de la frise du jubé (face du chœur) ; nous avons indiqué ci-devant la place que Dubrœucq leur avait réservée. Nous avons également déjà parlé de la *Mise au tombeau*, qui ne peut pas être attribuée à Dubrœucq. Peut-être appartenait-elle à *un saint Sépulcre* (en Italie, on trouve ce *sujet*, disposé en antependium). Quant aux autres pièces sculpturales, elles ont dû faire partie de l'autel primitif ; elles se dressent aujourd'hui à la hauteur même que Dubrœucq avait prévue. Nous pouvons en dire autant des quatre colonnes inférieures. Les deux autres colonnes d'albâtre, à l'étage, ont des dimensions à peu près identiques et une ornementation similaire, ou peu s'en faut ; leurs bases ont été restaurées ; proviennent-elles aussi de l'ancien autel et y avaient-elles la même destination qu'aujourd'hui ? Leur analogie avec les quatre autres colonnes semble le faire présumer ; mais leurs proportions ne paraissent pas s'accorder avec la statue de Sainte-Madeleine et il n'est pas impossible qu'elles aient été enlevées d'un autre autel, ou de l'une ou de l'autre clôture du chœur ou des chapelles. D'autre part, avec sa terminaison sur plan ovale, avec le prolongement latéral de ses volutes, la niche supérieure de l'autel s'offre à nous dans des formes de style baroque, qui sont étrangères

à la manière habituelle de Dubrœucq [1] ; les consoles, avec leurs ornements en triglyphe, sont en discordance, non seulement avec la faible largeur des reliefs, mais encore avec la niche elle-même : nous voyons là, sur le vif, le travail de ravaudage plutôt que de création nouvelle, qui intervint dans la réédification de l'autel. Les quatre balustres ne firent pas non plus partie de l'œuvre première : cet élément décoratif fut employé très souvent dans des clôtures de chœur et de chapelles ; aujourd'hui encore, nous trouvons des spécimens nombreux, utilisés au cours des restaurations ; mais ces balustres n'ont rien à voir avec l'œuvre de Dubrœucq. Quant aux statues des *Évangélistes* assis, elles ne devaient pas être posées dans des niches ; sur l'autel de Dubrœucq, elles n'étaient pas des *figures de niches*, mais des statues qui se dressaient isolément, à l'étage [2]. Enfin, les piliers inférieurs devaient comporter, dans l'œuvre primitive de Dubrœucq, une saillie assez simple, moins accentuée latéralement, au lieu de tous ces plans en ligne droite que nous y voyons à présent.

Il ne nous reste donc, pour servir de base certaine à notre essai de reconstitution, que les cinq statues, deux bas-reliefs et les quatre colonnes inférieures, auxquelles il conviendrait peut-être d'ajouter les deux colonnes de l'étage. Toutes ces pièces sculpturales paraissent occuper la place que Dubrœucq leur destinait, car là où elles se dressent, elles produisent bien l'effet prévu. Le Christ étant figuré sur les deux bas-reliefs, on pourrait, il est vrai, se demander si ces sculptures n'ont pas appartenu au jubé ou à un autre

[1] Le restaurateur de l'autel a peut-être utilisé un dessin de Pierre-François Hanot, datant de 1709 et destiné à un autel de saint Barthélemy, où figure une disposition analogue de la niche supérieure, au couronnement et aux volutes (*Bramante, tempietto* ; cf. aux Archives de l'État, à Mons, *Inventaire des cartes et plans*, n° 1456).

[2] Nous le démontrerons plus loin.

ouvrage d'art de l'église : mais les dimensions (80 cm. sur 80 cm.) s'opposent à une attribution au jubé, autant que le fait de la conservation parfaite de ces pièces sculpturales. Sainte Madeleine est, d'autre part, si visiblement mise au premier plan de la composition, que le bas-relief doit avoir fait partie, sans nul doute, d'un *cycle* de Sainte Madeleine. Les dimensions de ces sculptures sont les suivantes : *Sainte-Madeleine*, 180 cm. environ ; *le Christ à table*, 1 m. 35 de hauteur et 1 m. 08 de largeur ; *Noli me tangere*, 80 cm. environ en hauteur comme en largeur ; *Saint-Matthieu* et *Saint-Luc*, 80 cm. environ ; *Saint-Marc* et *St-Jean*, 90 cm. environ ; les piliers ont environ 1 m. 40 de hauteur.

Si nous rapprochons tous ces fragments des œuvres italiennes de la même époque, nous sommes amené à conclure que Dubrœucq a dû s'inspirer ici du type des compositions que Sansovino a exprimé, avec toute son ampleur, sur les cénotaphes du chœur de S. Maria del Popolo (Sforza et Basso) [1]. Sansovino y a introduit, deux à deux, les Vertus théologales et cardinales ; les premières, assises, sont posées isolément ; les dernières se dressent, debout dans des niches latérales ; il est à présumer que nos quatre Évangélistes devaient avoir un rôle décoratif analogue, dans l'ordonnance première de l'autel de Mons. La statue de Sainte Madeleine en formait le couronnement, comme celle de Dieu le Père, au compartiment central d'un des mausolées Sansoviniens (celui de Sforza). Les champs de ce compartiment ont une disposition différente, il est vrai, dans l'œuvre de Sansovino et dans celle de Dubrœucq : chez Sansovino,

[1] Andrea Sansovino a mis en œuvre le même *type*, à Monte Sansovino, son lieu de naissance (*Terrakotta, altare*) ; à Florence (S. Spirito, autel Carbinelli, 1490) ; à Rome (S. Marcello, tombeau de Michaele et D'Orso, 1503) ; à Rome (*Ara celi*, mausolée *Vincenti*, 1504) ; à Rome (S. M. del Popolo, tombeaux de Sforza, 1505, et de Basso, 1507). Cf. aussi une imitation de ce type (B. Peruzzi) à S. M. dell' Anima, tombeau d'Adrien VI, après 1523.

nous voyons une niche arrondie et fortement creusée, portant un sarcophage, une statue-portrait et des Madones ; chez Dubrœucq, il n'y a pas de niche, mais deux champs superposés, accentuant les étages de l'autel ; mais la forme, légèrement arrondie, du bas-relief inférieur témoigne peut-être de l'existence d'une niche sansovinienne [1], dans l'autel primitif de Sainte-Madeleine. Les doutes commencent à partir d'ici : ils proviennent d'abord de ce fait que le bas-relief *Noli me tangere* ne peut pas, à cause de sa largeur, être superposé à celui du *Christ à table*; or, pour les raisons que nous avons dites plus haut, cette pièce sculpturale nous est parvenue sans mutilation, absolument intacte. Sa hauteur est bien celle que Dubrœucq lui avait donnée. A quelle place ce bas-relief se trouvait-il donc ? Sans aucun doute dans ce compartiment horizontal ; mais peut-être n'en occupait-il qu'un seul côté, l'autre étant réservé, dans ce cas, à un second bas-relief (que nous aurions perdu). Les dimensions pourraient ainsi se rapporter mutuellement et la disposition, en conque, du champ du milieu s'accorderait avec la forme arrondie du champ inférieur, en évoquant même l'ordonnance de l'autel florentin de Sansovino (autel Carbinelli, au San Spirito). Dans le cas où l'autel de Mons n'aurait comporté qu'un seul bas-relief, au lieu de deux, ce bas-relief unique aurait occupé le milieu du champ disponible. Dubrœucq pouvait, à son gré, choisir une seule ou deux compositions sculpturales ; mais s'il s'était arrêté à une seule, il l'aurait entourée d'une ornementation, destinée à remplir le reste du champ de l'étage. D'autre part, la statue de Sainte-Madeleine se trouvait-elle posée dans une niche, ou se dressait-elle isolément, pour couronner l'autel ? Il ne nous est pas possible de résoudre cette question : les piliers que nous avons con-

[1] On peut voir, à l'autel Carbinelli (Florence, San Spirito), comment Sansovino a résolu le même problème constructif.

servés ne pourraient pas, sans bases surélevées, avoir servi d'encadrement à une niche ; mais cette seule considération ne suffit pas, pour nous éclairer en l'occurrence.

Nous nous sommes donc trouvé en présence, non pas de certitudes, mais plutôt de simples possibilités, que nous avons cherché à figurer, dans notre essai de reconstitution, au moyen de trois types différents (voir *planche* XXXVI, 1, 2, 3). Au-dessus de la table de l'autel et de la prédelle, qui étaient vraisemblablement rehaussées d'ornements, se développait le compartiment horizontal inférieur, dont l'ordonnance présumée ne laisse subsister aucun doute. Les Évangélistes assis couronnaient les subdivisions latérales et la statue de Ste Madeleine se dressait sur le compartiment du milieu : cette disposition, à son tour, est hors de conteste. Pour le petit bas-relief, nous découvrons trois emplacements possibles : soit le milieu du champ (voir notre *dessin*, 1), en réduisant la largeur du bas-relief (ce qu'aurait exigé la présence des pilastres de niche) et en remplissant les côtés du champ, qui ne pouvaient pas rester vides ; soit encore à la même place (*dessin* 3), sans vide vers les bords, mais avec un encadrement diminuant le format laissé libre[1] ; soit enfin sur l'un des côtés du champ, en supposant qu'un bas-relief, aujourd'hui disparu, aurait formé le pendant du premier (*dessin*, 2). Nous n'avons représenté qu'une seule fois (*dessin*, 1) la niche supérieure ; nous lui avons attribué les formes que la renaissance adopta dans ses débuts, en prenant pour guides les niches du jubé de Dubrœucq. Nous n'avons pas donné de couronnements aux pilastres ; il est cependant possible qu'ils comportaient ces motifs sculpturaux. Entre ces trois reconstitutions, nous arrêterions notre choix, s'il le fallait, sur la première ou la

[1] Quant à la largeur éventuelle du champ, elle serait déterminée par le bas-relief inférieur.

deuxième, qui ne supposent pas de niches et qui traduisent, bien mieux que la troisième, selon nous, les intentions présumées de Dubrœucq.

Dubrœucq se proposa, en effet, d'édifier dans le style de la renaissance un de ces autels, dont il avait sous les yeux, à Ste-Waudru même, un spécimen classique, réalisé dans les formes gothiques, à savoir l'autel de Notre-Dame et de Ste Anne (première chapelle de l'abside, côté droit). Mais cette œuvre d'art, dans son état actuel, ne nous apparaît plus que dénaturée [1]. C'est d'un modèle italien que Dubrœucq s'était directement inspiré [2]. Il est surprenant que ce type classique des compositions de Sansovino et de Dubrœucq, introduit dans les Pays-Bas depuis 1550, ne s'y rencontre, par la suite, dans aucun autel d'église, à notre connaissance du moins. Le somptueux maître-autel de Hal, si élégant et si décoratif, exécuté en 1533 par Jean Mone, comporte une disposition en pyramide, obtenue par la superposition de quatre, puis trois et enfin un seul champ ; cet ouvrage d'art n'est pas intéressant, sous le rapport spécial de la composition architecturale. Nous en dirons autant du bel autel de Braine-le-Comte, dû à l'école de Floris et datant de 1557 [3], décoré de deux rangs successifs de trois champs [4], et où l'encadrement renaissance est venu s'ajouter au type encore gothique.

[1] Cf. H. ROUSSEAU, *Retables*, dans les *Bulletins de la Commission roy. d'art et arch.*, 1896, p. 107.

[2] L'autel de Notre-Dame, à Brou, est déjà couronné de trois *statues libres* (*Freistatuen*), sans niches. Dubrœucq a pu aussi s'inspirer de *Dieu le Père* (mausolée de Sforza, cité ci-dessus).

[3] Cf. VAN YSENDYCK, *loc. cit.*, IV, *Retables* 1 et 10.

[4] A notre connaissance, les mausolées ont par deux fois adopté ce type : Corneille Floris l'a employé dans le monument du duc Albert de Prusse, à Kœnigsberg, et un maître inconnu, dans le mausolée de Croy, aujourd'hui à Enghien. Cf. la façade du portail de l'église St-Jacques, à Liége, œuvre de Lambert Lombard.

C'est à l'époque où il livra les dernières sculptures du jubé que Dubrœucq exécuta, en même temps, les pièces destinées à l'autel de Ste Madeleine. Comme nous l'avons dit plus haut, en parlant des productions de l'atelier du maitre montois[1], Dubrœucq était à ce moment absorbé par d'autres travaux importants, à Binche notamment. Ce sont donc les élèves de Dubrœucq, plutôt que lui-même en personne, qui durent exécuter en partie les sculptures de l'autel de Ste Madeleine. Les travaux de l'architecte allaient l'emporter désormais sur ceux du sculpteur : ainsi s'expliquent les faiblesses de facture, que nous avons déjà relevées dans les dernières sculptures du jubé. Le meilleur morceau est ici, selon nous, la statue de Ste Madeleine. Dans une attitude qui exprime une surprise extrême, la main ganche devant la poitrine et le poignet replié, Ste Madeleine tient, de la main droite, les parfums pour l'embaumement ; la sainte est représentée au moment où l'ange annonciateur vient de lui révéler le miracle de la Résurrection[2]. Et pourtant, la femme compatissante reste là, devant nous. De vigoureuses formes plastiques se dissimulent, à l'antique, sous les amples plis du vêtement. Les jambes soulignent, l'une la stabilité, l'autre le mouvement, comme dans le *Salvator* du jubé. Le cou est puissant. Une draperie enveloppe la tête et encadre le visage[3]. Nous retrouvons encore un des motifs favoris de Dubrœucq : la chevelure opulente. Avec une belle expression, la draperie fait des plis autour du corps et se relève en une succession de cinq bourrelets ; au bras gauche, elle retombe avec une ampleur qui nous rappelle le même mouvement, dans la statue de *la Foi* (du jubé). Les mains, que nous avons conservées ici

[1] Voir pages 152 et suiv.
[2] Cf. le bas-relief *Noli me tangere* (face du chœur), *planche* XXV.
[3] Comme dans la *Tempérance* (voir *planche* XIII).

intactes[1], contribuent fortement à l'impression de l'ensemble. Cette statue de Sainte-Madeleine est, de toutes les pièces sculpturales de l'autel, la seule qui soit entièrement de la main de Dubrœucq, comme en témoigne la technique magistrale, tant du visage que des mains, du poignet gauche[2] et de la draperie principale. Marie-Madeleine est bien pour nous, à l'évidence, une sœur des Vertus théologales et du Salvator. Quant aux quatre évangélistes, ils furent sculptés d'après des modèles soigneusement préparés par Dubrœucq ; mais ils présentent, dans l'expression d'ensemble comme dans les détails, des faiblesses de facture que nous attribuons, non pas à la main de Dubrœucq, mais à celle d'un de ses disciples anonymes, parmi les meilleurs : ils sont ordonnés avec un goût parfait, en vue de leur rôle décoratif, mais certains détails y sont marqués avec une force excessive. C'est la forme triangulaire qui a été choisie, pour la composition des évangélistes assis : la faiblesse de l'exécution technique a fait tort à l'expression (celle des têtes notamment), que le modèle exécuté par Dubrœucq avait certainement comportée. Le morceau le plus réussi est celui qui souligne, avec une souplesse élégante, l'attitude mouvementée de l'Ange ; le plus médiocre est celui qui figure le lion[3]. Les deux bas-reliefs furent également sculptés, pensons-nous, par le même élève de Dubrœucq et d'après des modèles du maître ; c'est tout au plus si, pour quelques morceaux (*des têtes*) de *Jésus à table*, on peut faire intervenir la main de Dubrœucq, comme peut-être pour le Christ de ce dernier bas-relief ; mais les figures de

[1] Il n'en était pas de même pour *la Foi* et *l'Espérance*.

[2] Comparer cette facture à celle des mains, dans la *Cène*, la *Condamnation de Jésus* ou le *Portement de croix*.

[3] La bête n'a pas changé, semble-t-il, depuis *la Création*. (Voir, sur ce dernier bas-relief, ce que nous avons dit à la page 120.)

l'arrière-plan ne sont certainement pas l'œuvre de Dubrœucq en personne. Dans *Jésus jardinier*, on ne reconnait, en aucune façon, la maître montois.

Le bas-relief *Jésus à table* nous représente le Christ assis, dans la maison des Saintes femmes et de Lazare ; Marie-Madeleine parfume la tête du Sauveur, tandis que les deux autres Marie et Lazare s'empressent auprès de leurs hôtes. La *Cène* du jubé évoquait encore le type du quattrocento : une table se développant dans sa longueur ; saint Jean tout près de Jésus ; Judas isolé, en avant de la table ; la composition est inspirée ici d'un type plus récent, celui que les Vénitiens adoptèrent spécialement, et Rubens après eux (Musée de la Brera, à Milan) : la place de la table est sensiblement modifiée ; le Christ n'en occupe pas exactement le milieu ; il se tourne légèrement vers la gauche ; ses disciples sont irrégulièrement groupés. C'est là le type *baroque*, en Italie[1]. La décoration de l'arrière-plan, avec ses demi-colonnes et ses arcades, rappelle de près celle de la *Condamnation de Jésus*. La tête du Christ, en dépit d'une parenté *typique* bien marquée avec les nombreux spécimens du même genre que nous avons conservés, en diffère pourtant, à notre avis : par la fadeur de l'expression, elle trahit la main d'un élève de Dubrœucq. Les têtes font penser à celles d'un bas-relief du jubé (celui du balcon), bien qu'elles n'en soient pas, à proprement parler, des copies serviles. Les deux têtes, sculptées dans la partie gauche, sont presque identiques à celles de l'avant-plan de la composition ; elles ressemblent, de manière frappante, aux têtes de la *Descente du Saint-Esprit*. Les motifs de la draperie et la technique se répètent si complètement, dans *Jésus à table* et dans le bas-relief du balcon du jubé (face du chœur), que l'on est en

[1] Cf. le *relief de niche* de Floris, figurant la Cène (au tabernacle de Léau, premier étage).

droit d'attribuer ces deux groupes sculpturaux au même élève de Dubrœucq. Au point de vue *typique*, ce bas-relief de Dubrœucq est caractérisé par l'ordonnance mi-réalistique, mi-typique des figures, par la technique des chevelures, par les masques et les cartouches à rouleaux (des sièges) et par les pieds de lion (des tables). La disposition typique du poignet (de la main droite ; figure du premier plan, à gauche) se retrouve, à deux reprises, dans la *Cène* et une fois dans la *Condamnation de Jésus*[1]. La mimique est beaucoup moins accentuée ; le détail, moins soigné, a perdu de sa richesse ; la composition est, en somme, d'un intérêt beaucoup moindre.

Dans le bas-relief *Jésus jardinier*, le Christ apparait aux Saintes femmes ; il parle à Marie-Madeleine, qui vient de se jeter à genoux, devant lui ; il lui dit : « Ne me touche pas » (*Noli me tangere*)[2]. Ce bas-relief reproduit, mais dans

[1] Cf. le bras droit et la main du Christ, dans le bas-relief supérieur de l'autel.

[2] Les deux scènes sont figurées, non pas strictement d'après les textes bibliques, mais plutôt d'après la tradition. Dans la scène de la Rencontre, Saint Matthieu (28, 9) parle de Marie-Madeleine et de l'autre Marie, mais il ne dit rien, ni du costume de jardinier, ni du *Noli me tangere*. Saint Marc (16, 9), parle de l'apparition du Christ devant Marie-Madeleine, « qu'il avait débarrassée de sept démons ». Saint Luc ne dit rien de la scène. Saint Jean (20, 14) nous dit que le Christ, en costume de jardinier, apparut à Marie-Madeleine et lui dit : « Ne me touche point, car je ne suis pas encore monté vers le Père ». Une composition analogue se trouve aussi dans l'art italien, à en juger d'après une œuvre de Bartolomeo Montagna, récemment acquise par le *Berliner Museum* et qui se rattache au *cycle* traditionnel de Marie-Madeleine. La *Scène du parfum* a de même, pour origine, la combinaison de trois textes bibliques : une femme parfume, d'une eau précieuse, la tête de Jésus, dans la maison de Simon le lépreux (Saint Matthieu, 26, 6 ; Saint Marc, 14, 3) ; une pécheresse parfume les pieds de Jésus, dans la maison d'un Pharisien (Saint Luc, 7, 36) et enfin Marie (et non pas Madeleine) parfume les pieds du Christ, dans la maison de Marie, de Marthe et de Lazare (Saint Jean, 12, 1).

une rédaction différente, le bas-relief du jubé (formant frise, à la face du chœur) représentant dans le format en largeur, les trois Marie auprès du Saint Sépulcre, au moment où l'ange leur révèle la Résurrection. Les Saintes femmes sont ici présentes ; si serré qu'il paraisse, le groupe des quatre figures, se détachant sur un paysage (Jérusalem) constitue une composition suffisamment aérée et, en somme, assez satisfaisante. Mais il lui manque les qualités dominantes de la technique particulière à Dubrœucq. Cette fois encore, c'est de la main d'un élève que l'œuvre a été sculptée, d'après un modèle du maître ; la facture nous révèle la même faiblesse de main et l'expression, la même fadeur que nous avons déjà signalées à plusieurs reprises.

Ajoutons, pour terminer, que l'autel de Sainte Madeleine porte en outre, dans sa réédification actuelle, des piliers provenant de Boussu (chœur), rehaussés à la base d'ornements en écusson et les seules colonnes en albâtre, au nombre de six, que nous avons conservées de toutes celles que les ateliers de Dubrœucq exécutèrent pour la collégiale de Sainte-Waudru ; tous les fûts de ces colonnes sont décorés de motifs ornementaux, qui constituent les seuls spécimens originaux et complets pouvant être, avec certitude, attribués aux ateliers du maître montois[1].

2. *Le bas-relief de Sainte Waudru.*

C'est feu G. Descamps, curé-doyen de Sainte-Waudru, qui ramena au jour ce bas-relief, brisé en deux fragments et

[1] Cf. les ornements des poteaux (coins) de l'*Ecce homo*, ceux du *subsellium* dans la *Cène* ; les différentes têtes de lion ou de bélier et les pieds de lion ; la décoration du sarcophage, dans la *Résurrection* ou les motifs recouvrant la tête des soldats. Tout cela ne constitue que de très maigres restes de l'ornementation si riche qui rehaussait, tant les stalles et les clôtures du chœur que le jubé de Sainte-Waudru.

qui, vraisemblablement récupéré avec d'autres pièces de l'ancien mobilier de l'église, était resté longtemps à l'abandon dans les sous-sols de la collégiale. On le plaça dans la dixième chapelle du pourtour du chœur, vers l'entrée de la sacristie ; mais, par une négligence incompréhensible, le restaurateur omit de réunir deux fragments qui devaient l'être de toute évidence, à en juger par leur contenu, autant que par les lignes et les dimensions. Ces morceaux sont sculptés dans le même albâtre que toutes les autres œuvres de Dubrœucq[1]. Si nous en croyons Baert[2], un bas-relief *Sainte Waudru faisant bâtir une église* aurait fait partie des sculptures du jubé de Dubrœucq. Vinchant n'en fait pas mention. Ni par son contenu, ni par ses dimensions, ce bas-relief ne peut provenir de l'ancien jubé : nous croyons l'avoir déjà démontré (ci-dessus, pages 57 et 58).

Une princesse, tenant un sceptre dans la main droite, accompagnée de deux de ses suivantes et d'un page, visite un édifice en construction ; elle se tourne avec une grâce empressée, vers le maître qui dirige les travaux ; nous la voyons s'enquérir des pièces diverses de ces ouvrages, auxquelles le maître des œuvres et ses compagnons mettent la main en ce moment : l'un d'eux trace, au compas, un cercle à la base d'une colonne ; un autre travaille, avec le ciseau, à un chapiteau et il indique à la noble dame, d'un geste expressif, l'emplacement que cette pièce sculptée est destinée à occuper. D'autres ouvriers, deux à deux, sont occupés au haut d'un échafaudage, à dresser deux fûts de colonnes. La scène nous représente donc les travaux d'édification d'un portail, dans le style de la renaissance italienne : le milieu du portail paraît légèrement écrasé, faute

[1] Cf. *Planche* XXVII. Moulage au musée du Cinquantenaire, à Bruxelles.

[2] *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire*, t. XIV, p. 538.

d'espace ; il est fermé en arcade, à la partie supérieure ; les intrados, très amples, sont rehaussés de motifs en caissons et des niches décorent les côtés de l'ouvrage. Les deux compartiments latéraux sont occupés par des pilastres à colonnes saillantes ; des niches remplissent les intervalles. Nous retrouvons donc ici des motifs du jubé de Sainte-Waudru et de l'autel de Sainte Madeleine. Nous présumons que le sculpteur a voulu figurer sur ce bas-relief, la construction du portail du château de Binche.

D'accord avec la tradition locale, Baert a émis l'opinion, nous l'avons vu, que ce bas-relief a fait partie intégrante des travaux, exécutés à Sainte-Waudru, à l'époque où fut érigé l'autel de Sainte Madeleine, qu'il faut y voir une œuvre de Dubrœucq et que la scène sculptée représente *Sainte Waudru visitant les travaux de la construction de son église*. Or, quels sont les personnages mis ici en action ? La noble dame, portant un sceptre, ne peut être qu'une princesse régnante ; un voile lui enveloppe la tête : elle est veuve. Le vêtement de fantaisie est drapé à l'antique ; c'est le même manteau que nous avons souvent vu dans les œuvres de Dubrœucq ; une ceinture entoure le buste. Or, il n'y a, à notre connaissance, qu'une seule personnalité de sang royal, dont le maitre de Mons ait pu approcher d'assez près, au cours de sa carrière, et au service de laquelle Dubrœucq mit tout son talent, durant douze années. Cette haute personnalité, ce fut incontestablement Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, qui fut abbesse de Sainte-Waudru ; la sœur de Charles-Quint, veuve très jeune, porta toujours le deuil après la mort de Louis, roi de Hongrie, son époux. Ce bas-relief de Dubrœucq représentait donc, d'après nature, la gouvernante générale des Pays-Bas vers l'année 1549, à l'époque où Marie de Hongrie avait quarante-quatre ans. Dans la facture du visage, nous relevons une certaine mollesse d'expression : nous sommes

tentés d'attribuer cette faiblesse de main à l'intervention d'un élève de Dubrœucq, car la figure voisine est travaillée, comme par contraste, avec une sûreté rare et avec beaucoup de délicatesse. Les lèvres sont légèrement renversées, surtout la lèvre inférieure ; près de la bouche, le trait indique de la tristesse d'âme, une certaine amertume ; c'est de la souffrance, ce sont des larmes que les paupières, aux bords épais, semblent évoquer : ce sont bien là les traits qu'exprime déjà la gravure en couleurs, de Berlin, et qu'accentuent davantage les bustes ou les statues, conservés à Vienne et à Madrid [1] ; nous sommes absolument fondés, on le voit, à croire que nous nous trouvons en présence d'un portrait de Marie de Hongrie.

Un buste en marbre, du Prado (PLON, *planche* III) nous fait présumer que la dame, parée d'un diadème, qui accompagne ici Marie de Hongrie et que nous voyons tout près d'elle, pourrait bien être la princesse Éléonore de France, veuve de François I[er] et sœur de Marie de Hongrie. Cette princesse séjourna précisément à Mons, en 1549 ; elle vécut un certain temps auprès de la gouvernante des Pays-Bas et Dubrœucq dut la voir certainement, à maintes reprises. Les lèvres relevées, la rudesse des traits, le menton arrondi et légèrement proéminent, tel que Brantôme l'indique, et où se trahit l'hérédité, non pas habsbourgeoise mais plutôt bourguignonne, les paupières alourdies, presque lasses, tout cela ne parlerait pas encore avec autant d'éloquence que la forme du nez, absolument identique dans les deux figures et caractérisée par une arête longue et étroite, par la pointe très saillante et en boule, par les ailes fortement marquées et accentuant l'expression même du visage. Nous ne chercherons pas à identifier l'autre dame, portant aussi

[1] Cf. *Jahrb. pr.* KS, x, 1889, 208 ; *Jahrb. Allerh.* KH, v, 1887, 84 ; PLON, *Leoni, Planches* IV et XI ; SCHLOSSER, *Wiener Album, Planche* XIII, et VAN YSENDYCK, texte, V.

un diadème, qui accompagne Marie de Hongrie et Éléonore de France.

Il est très admissible, au reste, que deux princesses aient fait, au maître sculpteur de Mons, l'honneur de visiter son atelier, au cours de l'année 1549, pendant les fêtes données lors du premier séjour de Philippe (II), le jeune fils de Charles-Quint, dans les Pays-Bas : Dubrœucq pouvait faire voir, à ces hautes personnalités, les ouvrages de sculpture déjà entamés pour l'édification du château de Binche, et cette visite a pu être l'origine du bas-relief que nous étudions [1].

Quel est le maître d'œuvres représenté sur ce bas-relief, vers la gauche ? La structure de la tête et les détails de la physionomie concordent exactement avec une gravure de l'*Iconographie de Van Dyck*, à part des différences très légères, dans la barbe, dans les cheveux et dans les traits, et qui indiquent que le modèle figuré dans la gravure est de dix à vingt ans plus âgé que celui du bas-relief [2]. De part et d'autre, les yeux sont ceux d'un homme réfléchi, attentif ; le nez a des ailes peu marquées, il est court et plat ; aux joues, les pommettes sont très saillantes ; la ligne qui va des ailes du nez au coin de la bouche est fortement indiquée, comme dans les figures aux muscles puissants ; l'oreille est de même accentuée avec vigueur, par une expression minutieuse des détails. Le trait le plus caractéristique de tous est sur le bas du front, au bord supérieur de l'œil : au milieu, une ligne verticale, plusieurs parallèles tracées horizontalement, des replis et des creux, tout cela se combine pour souligner les longues pensées de ce front méditatif; les bords osseux, très apparents, projettent sur les orbites des ombres profondes, qui auraient éteint l'expression de

[1] Cf. DETHUIN, dans les *Annales du Cercle archéol. de Mons*, III, 1862, p. 113 et suiv. ; CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje di Phelippe*, Anvers, 1552 (*Mons*) ; DE BOUSSU, *Histoire de Mons*, p. 187.

[2] Rapprocher la *planche* XXVII, 1, 2, 3, de la *planche* I.

l'œil, si la gravure ne les avait pas adoucies. C'est donc un seul et même personnage que la gravure et le bas-relief nous mettent sous les yeux. Et quel est ce personnage, d'après nos informations ? En ce qui concerne le bas-relief, l'examen critique du style nous permet d'attribuer cette œuvre d'art à Dubrœucq, sans aucun doute, et de la dater de l'année 1550 environ : cette figure est visiblement un portrait ; mais nous ne pouvons pas affirmer que ce portrait du maître de Mons ait été sculpté entièrement de sa main. D'autre part, nous savons que la gravure appartient à l'*Iconographie de Van Dyck* et que, selon toute probabilité, elle a dû être exécutée, d'après un dessin de Van Dyck, entre les années 1626 et 1632. Sur le plus ancien état que nous connaissons de cette gravure (*Presse* de Martin Van den Enden), nous lisons l'inscription : JACOBVS DE BREVCK ; au lieu du dernier mot, les premières impressions portent le texte fautif : RPEVCK. Dans le troisième état (Gillis Hendricx), sont ajoutés les mots suivants : ARCHITECTVS MONTIBVS IN HANNONIA [1]. Ainsi s'explique qu'on ait pu émettre l'avis que la gravure mettait en scène cet architecte imaginaire du XVII[e] siècle, appelé Dubrœucq, dont parlent Milizia et Algarotti et avec qui Van Dyck aurait été lié d'amitié. Les raisons que nous avons fait valoir, en comparant entre eux le bas-relief et la gravure, détruisent formellement cette opinion erronée. Le bas-relief est l'œuvre de Dubrœucq, le maître de Mons ; la gravure et le bas-relief représentent le même personnage ; il en résulte que la gravure ne peut pas représenter un architecte du XVII[e] siècle. Les figures réunies dans l'*Iconographie* ne sont pas uniquement celles de contemporains de Van Dyck ; elles ne furent pas toujours des reproductions directes, d'après les originaux, comme maints exemples l'attestent (Raffaël, Érasme,

[1] Le graveur est Paulus Pontius. Cf. WIBIRAL, *Iconographie de Van Dyck*, Leipzig, 1877, p. 85.

Juste Lipse, Tilly, Wallenstein et Gustave Adolphe)[1]. Ces dernières constituent, il est vrai, des exceptions ; mais la gravure figurant Dubrœucq peut se trouver dans ce nombre. Cette série des gravures de l'*Iconographie* sert d'illustration au texte des *Vitae illustrium virorum et mulierum*, c'est-à-dire des biographies consacrées aux notabilités de ce temps-là ; ce recueil signale en outre, à titre exceptionnel, quelques personnalités qui ne sont pas contemporaines. Nous croyons donc probable que Dubrœucq a sculpté lui-même son portrait, dans ce bas-relief et que, d'autre part, Van Dyck a spontanément admis, dans sa galerie d'hommes illustres, le maître du jubé de Mons et du château de Binche, dont l'ancienne renommée restait encore vivace, dans la première moitié du XVIIe siècle. Van Dyck a pu composer l'original de son dessin, soit en s'aidant de gravures ou de dessins d'après nature, qu'il était à même de découvrir, soit même d'après la figure sculptée dans l'albâtre. Notre conviction, sur ce point, est si fortement établie que nous n'avons pas hésité à faire placer, en tête du présent ouvrage[2], la reproduction de cette gravure, qui est si précieuse pour nous.

Les renseignements nous font défaut pour pouvoir fixer la personnalité du second *maître des ouvrages*, figuré sur le bas-relief en même temps que Dubrœucq[3]. Cette figure est exécutée d'après nature, semble-t-il ; c'est le portrait d'un homme imberbe, plus jeune que Dubrœucq, soit Dethuin *le fils*, soit le maître qui participa à l'exécution des plans

[1] Cf. WIBIRAL, nos 5, 22, 30, 40, 51 et 162.

[2] C'est ce que feu Lacroix avait déjà fait dans l'*Iconographie montoise*, mais sans nous dire ses arguments.

[3] Selon DETHUIN (*loc. cit.*), p. 121 et suiv., les deux architectes, figurés dans le bas-relief de Sainte-Waudru, seraient Dethuin *le père* et *le fils*. Mais les raisons invoquées par cet auteur sont, à notre avis, ou insuffisantes ou erronées.

dressés par Dubrœucq pour le château de Binche ; ce pourrait être un autre architecte, quelque familier de Dubrœucq et qui nous serait inconnu. Nous n'en dirons pas davantage ; ce point est d'ailleurs secondaire.

Comme nous avons pu le voir, le contenu de ce bas-relief intéresse moins l'église de Sainte-Waudru que l'ancien château de Binche. Il ne peut pas être question de *Sainte Waudru visitant les travaux de l'église* : le portail sculpté ici est celui d'une église renaissance ; or, ce style nouveau ne fut pas introduit, dans l'édification des églises des Pays-Bas, antérieurement à l'apparition de Dubrœucq, qui apprit à le connaitre en Italie. L'opinion erronée de Baert et la tradition locale, dont nous avons déjà parlé, tendraient à faire admettre que ce bas-relief aurait décoré un ancien autel, dédié à sainte Waudru, la patronne de l'église. Or, pour que les membres du Chapitre aient chargé un sculpteur de dresser une composition de fantaisie en style renaissance, au lieu de la figuration de son église gothique, si fameuse déjà en son temps, il faudrait présumer qu'il existait, au sein du Chapître noble de Mons, vers le milieu du XVI[e] siècle, une prédilection très marquée pour le style renaissance : c'est ce qu'il nous est impossible de supposer un seul instant.

Cette composition ne procède pas d'un programme formel, déterminé au préalable et d'une mise en œuvre mathématiquement réglée, comme ce fut le cas pour les plus grands bas-reliefs du jubé. Elle est plutôt ordonnée d'après la scène à figurer, comme le sont les bas-reliefs du balcon du jubé : elle combine un épisode imaginaire, en dresse le théâtre supposé, y introduit les acteurs et façonne enfin les détails complémentaires. La fantaisie, comme la mise à exécution qui s'ignore et le besoin de réalité trouvent leur compte, dans l'emploi de ce procédé ; mais sous le rapport esthétique, la pensée ne peut s'y exprimer que dans des formes arbitraires

et souvent imparfaites. C'est de cette manière que les artistes du Nord composaient, antérieurement à l'époque de l'influence italienne. L'art de la composition devint tout autre, au lendemain de cette décisive rénovation d'art. Dans notre bas-relief, nous ne voyons pas s'affirmer très vivement cette tendance vers les formes *typiques* ; la tradition des pays du Nord domine encore, dans le rendu minutieux des détails du modèle. Le maitre, encore assujetti au réalisme, ne stylise pas avec vigueur et de propos délibéré ; mais, artiste averti, il suivra bientôt les voies nouvelles. C'est l'architecture qui prédomine, dans l'effet à produire ; les figures de ce bas-relief ne font que remplir les vides, qui sont strictement réglés. Dubrœucq s'est ingénié, très visiblement, à mettre l'architecture de sa composition en concordance avec les travaux qu'il exécutait alors, pour le château de Binche. La disposition en deux étages, dont le second est subordonné au premier, dans une forme tout-à-fait accessoire, vient rompre l'unité d'impression : l'étage supérieur comporte un grand vide ; les côtés en sont à peine occupés (par des artisans au travail) ; dans le centre du champ inférieur, se développe le groupe des trois Dames (Marie de Hongrie est placée un peu vers la gauche). C'est par le regard et le geste de la princesse que la liaison s'établit entre les figures, écartées l'une de l'autre, des deux maitres d'œuvre, dont l'opposition est d'ailleurs moins marquée à la partie supérieure de la composition que dans la partie inférieure. L'impression de calme que produit le groupe imposant des trois Dames, forme un heureux contraste avec le mouvement accentué des autres groupes. C'est la tête de Dubrœucq qui est le meilleur morceau, le seul qui soit vraiment achevé dans cette composition : nous avons déjà dit plus haut combien il l'emportait, par l'élégance de la technique, par la précision des détails, sur la figure de Marie de Hongrie. Le maitre de Mons excellait à

sculpter le portrait ; il nous donne ici une preuve manifeste de son grand talent, dans ce genre. La tête du second maître des ouvrages est également, à notre avis, très réussie.

Maints détails nous donneraient la conviction que ce bas-relief est bien une œuvre authentique de Dubrœucq, s'il nous arrivait d'en douter : l'avant-bras (droit) de Dubrœucq et l'avant-bras (gauche) de l'autre maître sculpteur sont des compositions *typiques*, tant par la saillie apparente des os que par la facture expressive des poignets et des mains. On observera l'analogie entre ces morceaux et les pièces similaires de la *Cène* ou de la *Condamnation* (du jubé), ou encore des deux bas-reliefs de l'autel de Sainte Madeleine. La technique dont l'artiste s'est servi pour figurer les cordes (retenant les échafaudages) [1] évoque la manière de Léonard de Vinci, ce génial interprète de la nature. Nous sommes en présence d'une œuvre sortie de l'atelier de Dubrœucq : ces détails seuls suffiraient pour en faire la preuve. Mais il en est bien d'autres encore : la tête du personnage dans lequel Dubrœucq est figuré, dont la facture rappelle de près celle d'un personnage du *Portement de croix* (le bourreau, côté gauche de ce bas-relief) ; les différents emplois du contraste ; la répétition, à plusieurs reprises, d'un même motif (à la jambe des ouvriers, partie supérieure de la composition) que nous voyons reproduit ici jusqu'à cinq fois [2] ; enfin, la manière de traiter les chevelures et les costumes [3], où nous retrouvons aussi la technique habituelle du maître montois. Le personnage représentant

[1] Cf. ce même détail de facture, dans la *Flagellation* et le *Portement de croix*.

[2] On observera que l'une de ces répétitions (en parallèle) n'est pas heureuse.

[3] Nous avons signalé maintes fois, dans les bas-reliefs du jubé, l'emploi du vêtement à l'antique et du costume du soldat romain.

un maître des ouvrages (celui de droite) est mal posé ; la ligne de la tête, du cou et des épaules n'est pas heureuse. Nous n'admettons, comme étant entièrement de la main de Dubrœucq, que les têtes des deux maîtres des ouvrages. L'expression donnée aux figures des trois Dames est très faible et nous ne pouvons pas attribuer ces morceaux à Dubrœucq, à moins de supposer qu'il les aurait taillés à la hâte. Tout le reste de la composition fut façonné par des élèves de Dubrœucq : nous croyons même reconnaître la main de l'un d'entre eux, dans une des parties de la composition (les ouvriers au travail, sur l'échafaudage)[1].

Pour dater ce bas-relief, il faut tenir compte des faits suivants : c'est à partir de l'année 1545 que Dubrœucq entra en relations avec Marie de Hongrie ; la gouvernante des Pays-Bas et sa sœur Éléonore séjournèrent à Mons en 1549 ; c'est alors que les princesses ont pu visiter l'atelier de Dubrœucq, et cette visite a pu être l'origine même de cette composition sculpturale ; enfin, il n'y a pas d'argument décisif à tirer du style même de l'œuvre, qui pourrait avoir été exécutée à dater de 1540 et être une production des ateliers de Dubrœucq. Nous croyons que ce bas-relief fut exécuté vers 1550 environ, à la même époque que l'autel de Sainte Madeleine.

Nous ne savons pas si l'église Sainte-Waudru a possédé jadis un autel dédié à sa patronne : il se pourrait qu'on en ait perdu tous les fragments et, en particulier, la statue de sainte Waudru qui l'aurait vraisemblablement décorée. Cet autel aurait, en tout cas, comporté dans l'origine un cadre architectural, analogue ou non à celui de l'autel de Marie-Madeleine. Ni Baert, ni la tradition, ne nous donnent le moindre éclaircissement. Si l'on employait, pour encadrer ce *bas-relief de sainte Waudru*, les colonnes de la niche

[1] Ce morceau paraît être de la même main qui exécuta le relief de la frise du jubé (face du chœur).

actuelle de l'autel de Sainte Madeleine, si on leur donnait un socle assez bas, de la hauteur d'une prédelle, pour les dresser ensuite, en flanc, sur la table d'un nouvel autel, en les surmontant d'un entablement en ligne droite et faisant saillie, la collégiale de Sainte-Waudru compterait un bel autel de plus : celui de sa fondatrice.

3. *La statue de saint Barthélemy.*

Lorsque Dubrœucq, qui prêta ses services à Louis de Nassau et abjura momentanément le catholicisme, en 1572, eut été impliqué dans un procès[1] après la reprise de Mons par le duc d'Albe, le maître montois dut prendre l'engagement, pour échapper à une condamnation, non seulement de renoncer au protestantisme, mais en outre de sculpter une statue de saint Barthélemy pour la chapelle dédiée à ce saint, à Sainte-Waudru.

Cette œuvre d'art a disparu ; il n'en subsiste qu'un dessin, conservé aux Archives de l'État, à Mons[2] et faisant partie d'un projet d'autel, exécuté par « Pierre-François Hanot » pour la chapelle de saint Barthélemy, à l'église Sainte-Waudru. Une note, annexée à ce dessin, contient le texte suivant : « Servant à un dessein de la table d'autel de la chapelle de St. Barthélemy en l'église de Ste. Waudru, et à la relivrance d'icelle, servi dans un escrit qui at été exhibé le 5 mars 1709 ». Ce projet comporte, par-dessus la table d'autel, un grand médaillon circulaire,probablement destiné à recevoir un tableau peint. Ce médaillon, flanqué de pilastres et terminé par une architrave, est surmonté d'une construction que couronne une niche arrondie[3]. Ce couron-

[1] Vraisemblablement un procès d'hérésie ; les causes de l'accusation ne nous sont pas connues. Voir, sur ce point, *chapitre IX*.

[2] *Inventaire des cartes et plans*, n° 1456.

[3] C'est peut-être cette niche qui a servi de modèle pour l'ordonnance de celle de l'autel de Sainte Madeleine, lors de sa réédification. Voir ci-dessus, à ce sujet.

nement d'autel rappelle le *tempietto* de Bramante ; il est garni, sur les côtés, de volutes en style baroque. La niche devait recevoir une statue : elle est occupée, dans le *projet*, par une esquisse figurant un personnage debout, jambes écartées, tenant dans la main droite un livre ouvert et dans la main gauche une épée turque (*Türkenschwert*). La composition donne l'impression d'avoir réellement servi de cadre à une statue. Cette statue était-elle l'œuvre de Dubrœucq et ce *projet* d'autel nous en a-t-il conservé une esquisse ? Il se pourrait. La nature de nos informations ne nous permet pas d'être plus affirmatif.

V

Sculptures à Saint-Omer.

1. *Le mausolée de Croy.*

Ce monument se dresse aujourd'hui, dans la cathédrale de Saint-Omer, entre les piliers de la grande nef, devant la troisième chapelle des bas côtés (à droite) ; il fait pendant au monument érigé à Saint Omer et placé dans l'autre nef latérale. Sur une base rectangulaire de marbre noir, qui se développe en plate-forme à deux des extrémités, est posé transversalement un sarcophage en profil simple, appuyé sur un piédestal. Le défunt est étendu sur le sarcophage, enveloppé d'un linceul, la tête reposant sur un coussin. Auprès de lui, sur l'une des plates-formes, un évêque revêtu de ses insignes et les mains jointes, est agenouillé sur un prie-Dieu. Ce prie-Dieu est décoré de têtes et pieds de lion, de cornes de bélier et de griffons ailés. Le pied porte l'inscription suivante : IACOBVS DV BROEVCQ FACIEBAT. Sur les côtés du sarcophage, on lit cette épitaphe :

D. O. M.
ET. R. IN. C. P. AC. ILL. DÑO. D. EVSTACHIO. DE. CROY.
ATTREBAT. EPO. HVIVS. ET. ARIE. SS. AED. PPOSITO.
PIAE. MATRIS. I. FILIV. OFFICIOSVS. DOLOR. MONV.
POS. OBIIT. V. NO. OCTOB. AN. M. D. XXXVIII.
AETA. S. XXXIII.

[Deo Optimo Maximo, et reverendo in Christo Patri ac illustrissimo domino D. Eustachio de Croy Atrebatensi episcopo, hujus et Ariensis Sanctarum aedium praeposito, piae matris in filium officiosus dolor monumentum posuit. Obiit V nonas Octobris, anno MDXXXVIII, aetatis suae XXXIII.]

Une longue inscription, placée sur l'une des faces du socle, rappelle les fondations et donations pieuses de la mère du défunt, qui fit ériger ce cénotaphe, à savoir de HAVLTE ET PVISSANTE DAME MADAME LAMBERDE DE BRYMEV COTESSE DOVAGIERE DV ROEVLX. Le défunt était donc Eustache de Croy, prévôt de l'église collégiale de Notre-Dame, en l'année 1523, évêque d'Arras en 1526, qui décéda dans son château épiscopal de Marœuil (près Arras), le 3 octobre 1538. C'est pour déférer à son désir que sa mère, Lamberte de Brymeu, lui fit élever ce mausolée dans l'église de Notre-Dame, à Saint-Omer [1]. Les écussons de la famille de Croy ornent le socle de ce monument funéraire, dont faisait aussi partie l'ange pleureur, actuellement posé dans la niche du mausolée de Saint-Omer (œuvre de Burason ; près du pilier de la tour de l'église, à gauche).

Si nous en croyons Wallet [2], le tombeau d'Eustache de Croy se trouvait, dans l'origine, placé dans le chœur, à gauche du maître-autel, entre les troisième et quatrième piliers du chœur. Le milieu du monument, avec le sarcophage, se dressait entre les piliers, « entre les courtines [3]

[1] Sur la famille et la personnalité du défunt, cf. MONNOYER, dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XXI, 1888, pages 258 et suiv.

[2] E. WALLET, *Description de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1839, p. 43 et suiv., p. 77 et suiv. Voir aussi GUILLAUME GAZET, *Hist. ecclés. des Pays-Bas*, Arras, 1614, p. 140 ; QUENSON, *Notre-Dame de Saint-Omer*, dans les *Mémoires de la Soc. des Sciences et Arts de Douai*, 1re série, IV, Douai, 1831-32 ; G. DE MONNECOVE, *Description de quelques sculptures en albâtre, œuvres du sculpteur Jacques Dubrœucq, à Saint-Omer*, dans les *Bulletins Soc. Antiqu. Morinie*, V, 1872-76, St-Omer, 1877, p. 359 et suiv.; J. MONNOYER, *Le Mausolée d'Eust. de Croy et l'ex-voto de la famille de Lalaing, à Saint-Omer*, dans les *Annales du Cercle arch. de Mons*, t. XXI, 1888, p. 258 et suiv.

[3] = Entre les tentures ou tapisseries, dans l'intervalle séparant les piliers.

du grand autel », comme le dit Hendricq, un chroniqueur de Saint-Omer. A deux extrémités du sarcophage et tournées vers l'image du défunt, se trouvaient vraisemblablement deux figures d'enfants (*putti*) pleureurs, appuyés sur les flambeaux renversés. Du côté du chœur et en avant des piliers, étaient posés deux socles à peu près carrés, en marbre noir poli. C'est sur celui de gauche, un peu plus grand que l'autre, qu'Eustache de Croy (pron. *Croï*) était représenté, à genoux sur le prie-Dieu, protégé par son patron, debout derrière lui. Saint Eustache était identifié par son attribut : le loup portant son louveteau dans la gueule. Sur le socle de droite, se dressait la Vertu que le défunt avait principalement pratiquée pendant sa vie : la Foi, terrassant l'Hérésie. L'Hérésie était figurée les yeux bandés, tenant en mains le glaive et les torches allumées de la discorde. La Foi était tournée vers l'évêque. C'est ainsi que le mausolée de Croy semble avoir été ordonné, d'après la concordance de tous les témoignages, dans la forme où Dubrœucq l'avait conçu.

Nous disposons, pour notre examen critique, des éléments suivants d'information :

1. L'état actuel de cette œuvre d'art, d'après ce que nous venons d'en dire.

2. Un procès-verbal, daté du 9 avril 1753 et dressé à la demande de la famille, lors du transfert du monument dans le transept de l'église. Cette pièce, découverte par M. Legrand dans les archives de la Cathédrale de Saint-Omer, contient une description de l'état dans lequel le mausolée se trouvait, en 1753 ; le Chapitre s'engagea à en faire effectuer la restauration [1].

[1] Nous adressons ici tous nos remerciements à M. Ch. Legrand, de Saint-Omer, qui a eu l'amabilité de faire, sur notre demande, des recherches dans les archives locales. La coïncidence de ces recherches avec les travaux d'un nouveau classement, effectué dans ces

3. La reconstitution de Wallet (*loc. cit.*, fig. 8 et 9 ; cf. notre planche XXXVII) : ce document nous renseigne sur les débris que l'on gardait encore (en 1839) du monument, sur des traditions locales et sur des souvenirs émanant de personnes qui avaient connu le mausolée avant sa destruction ; Wallet fait en outre mention du procès-verbal de 1753 et de traces, aujourd'hui disparues, d'anciens creux d'attache, pratiqués dans le marbre noir du piédestal.

D'après les indications de Wallet, nous savons que la largeur du piédestal doit être évaluée à 12 ou 13 pieds[1]. Or, la distance entre les piliers étant de 8 pieds 6 pouces, la partie médiane du mausolée a pu seule être intercalée entre ces piliers, et non pas la totalité du monument. Les piliers du chœur sont de largeur différente ; les deux socles latéraux ont des dimensions calculées d'après l'espace nécessaire à une ou deux figures. Saint Eustache et Croy se dressaient donc à gauche, et la Foi à droite, sur des socles posés devant les piliers du chœur. Wallet a pu déterminer l'emplacement des

archives, n'a pas permis à M. Legrand de mettre la main sur l'original du document signalé ci-dessus. Wallet *(loc. cit.)* en cite l'extrait suivant : «... qu'à la figure représentant l'Érésie, il y manque la tête, le bras droit et la moitié du sabre, qu'à la figure de la Foy, il y manque un doigt au pied, qu'il y a une figure d'enfant pleureux qui a la tête, les deux jambes et un flambeau cassés, qu'à la figure de St-Eustache il y a deux doigts à la main droite et quatre à la main gauche qui y manquent, et un doigt du pied d'une figure d'enfant en la gueulle d'un loup, le surplus paraissant en son entier ». Wallet est d'avis qu'il devait y avoir au moins deux enfants *pleureus*. Ce qui paraît lui donner raison, c'est qu'aujourd'hui encore, un *pleureur* est conservé entièrement ; celui dont Wallet nous dit les mutilations était le second, selon toute vraisemblance.

[1] Le pied = 30 cm., ou 12 pouces. — Les mesures que nous avons prises sur place nous ont donné les dimensions suivantes : piédestal, 119 cm. + 192 cm. + 100 cm. de largeur et 160 cm. de hauteur ; sarcophage avec la figuration du défunt étendu, 60 cm. de hauteur ; le défunt gisant 170 cm. de long ; la statue d'Eustache de Croy, 150 cm. de haut,

enfants pleureurs, à deux des extrémités du sarcophage, par un creux d'attache quadrangulaire, et vers la tête, par un autre creux de forme arrondie. Les places des écussons restaient également visibles, sur le soubassement du mausolée ; ils sont aujourd'hui rétablis. La hauteur du sarcophage et celle du pleureur sont presque identiques (pour le premier, y compris le défunt gisant, elle est de 60 cm. ; pour le second, elle est de 26 pouces, soit 65 cm.). Nous ne comprenons pas pourquoi Wallet n'a pas effectué sa reconstitution d'après ses propres données, qui sont celles de la description que nous avons faite ci-dessus ; il a procédé, comme dans notre planche XXXVII, 1, en réunissant deux parties latérales au sarcophage, mais sans tenir compte des pleureurs. Il faut donc suppléer à cette reconstitution de Wallet, en ajoutant à la partie figurée, un peu élargie, du sarcophage, deux enfants pleureurs appuyés sur des flambeaux renversés et tournés vers le défunt gisant ; les bases latérales, dont les piliers du chœur formaient l'arrière-plan, devraient en outre être séparées, par un certain intervalle, de la base du sarcophage. De la sorte, on aurait l'impression exacte de la disposition première du monument d'Eustache de Croy.

Le mausolée fut érigé « peu après 1538 », comme les documents nous l'apprennent, soit vers l'année 1540 ; d'abord dressé dans le chœur, à gauche du maître-autel, il fut déplacé en 1753, lors de changements apportés à la disposition de cette partie de l'église (procès-verbal du 9 avril 1753). On plaça, à son emplacement primitif, un tableau avec l'inscription suivante : « ICI ETOIT LE MOUSOLEE DE... EUSTACHE DE CROY, TRANSFÉRÉ EN 1753 : DANS LA PLUS PROCHE CHAPELLE DE LA CROISÉE A CAUSE DU CHANGEMENT DU CHŒUR ». Le monument fut alors posé dans le bas-côté droit, non loin du transept, entre le deuxième pilier et le mur extérieur, si l'on s'en réfère à une tradition digne de

foi. C'est là qu'il demeura jusqu'à la révolution, à la fin du XVIIIe siècle. Il fut alors mis en pièces : la statue de la Foi, métamorphosée en Déesse Raison, fut destinée, paraît-il, à orner une place publique de Saint-Omer. Cette statue ne devait plus rentrer, même en fragments, dans la Cathédrale. Les débris en restèrent dispersés, même après que l'église eut été rendue au culte ; c'est en 1836 seulement que, aux frais de la famille de Croy, le mausolée fut reconstruit, sous la direction de L. de Givenchy, contre le mur de la quatrième chapelle de la nef latérale (côté gauche). On exhaussa le piédestal pour pouvoir rétablir, sur la partie extérieure du monument, l'inscription votive de Lamberte de Brymeu. Avec les fragments d'albâtre, qui avaient été récupérés, on put reconstituer le défunt gisant et l'évêque Eustache de Croy ; mais les autres figures avaient disparu. Un des enfants pleureurs resta longtemps séparé du monument, dans une chapelle des bas-côtés de l'église. Lorsque Wallet put voir cette reconstitution si imparfaite, il déplora l'effet particulièrement défectueux que produisaient les figures, dressées à une hauteur exagérée. C'est vraisemblablement cette critique de Wallet qui décida la Fabrique de l'église, lors d'une restauration plus récente, à modifier la disposition donnée au monument, en s'inspirant de son ordonnance primitive. On fit également refaire, avec tout le soin nécessaire, plusieurs pièces qui manquaient aux deux figures conservées (des doigts, des mains ou des pieds, des morceaux du manteau).

C'est avec les monuments de l'art français que ce type de mausolée présente la parenté la plus proche, non seulement par le *Gisant*, figuré, le corps découvert, sur un sarcophage de parade, assez bas, mais encore par le *Priant* que protège son patron (à gauche) et par une figure idéalisée, personnifiant une vertu du défunt (à droite) ; le monument tout entier est, en outre, exhaussé sur des bases, mais sans inter-

vention d'éléments achitecturaux d'aucune sorte. Cette ordonnance évoque, de très près, celle du mausolée de Brézé, à Rouen, abstraction faite de sa riche architecture et des figures de la partie supérieure. Ici, c'est la veuve d'une part, c'est la Madone avec l'enfant d'autre part, qui occupent les places respectives de l'évêque et de la Foi, dans le mausolée de Croy[1]. S'il n'est pas admissible que Dubrœucq ait lui-même songé à s'inspirer du mausolée de Brézé, il est au contraire vraisemblable que Lamberte de Brymeu, dans son désir d'imiter Diane de Poitiers, aura chargé le maître de Mons d'exécuter, à la mémoire d'Eustache de Croy, un monument qui rappelât de très près, dans des proportions pourtant réduites, le monument de Louis de Brézé.

Les importations d'art ne sont pas invariablement le fait des artistes seuls. Il arrive, plus souvent qu'on ne pourrait se l'imaginer de prime abord, que les impulsions décisives proviennent des personnalités, tant ecclésiastiques que laïques, qui gratifient tel ou tel artiste de leurs commandes, lui prescrivant tantôt de copier, tantôt d'imiter partiellement une œuvre d'art exécutée à l'étranger. Maintes fois, de nos jours, les artistes se trouvent astreints, de la sorte, à s'inspirer des productions de l'art exotique. Il en fut ainsi dans le passé : rappelons-nous Charles VIII, François Ier, Henri II, le cardinal d'Amboise, Montmorency, Marguerite d'Autriche (à Brou), Anne de Bretagne, Érard de la Marck (à Liége), à titre d'exemples. Dans les anciens Pays-Bas, ces commandes d'œuvres d'art, subordonnées à des imitations ou à des inspirations d'origine étrangère, ne vinrent pas seulement de Charles-Quint, de Marguerite d'Autriche et de Marie

[1] Louis de Brézé mourut en 1531 : l'érection du mausolée fut décidée en 1535, par Diane de Poitiers ; le travail fut payé à Jean Goujon en 1540 et 1541. Cf. DEVILLE, *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1833, pages 105, 124 et suiv.

de Hongrie, mais encore de maints dignitaires appartenant au clergé, comme aussi de personnalités politiques initiées, par de lointains voyages, aux manifestations de l'art exotique : telle ou telle œuvre déterminée, tel château, tel mausolée, avait attiré l'attention ou excité l'enthousiasme. C'est ce modèle, ce sont ces motifs de l'étranger, que l'on imposait de gré ou de force, à l'artiste dans l'exécution d'une œuvre du même genre. Dans le mausolée d'Eustache de Croy, les éléments empruntés ne furent pas, pensons-nous, introduits spontanément par Dubrœucq : le maitre montois ne dut pas avoir connaissance d'une œuvre d'origine française, très éloignée de lui et qui était à peine en voie d'achèvement ; c'est Lamberte de Brymeu qui lui signala le monument de Brézé et lui recommanda, selon toute vraisemblance, de le prendre pour modèle.

Le monument funéraire d'Érard de la Marck, à Liége, érigé en 1528, comporte déjà un *Priant*, qui porte les regards vers la Mort surgissant d'un sarcophage [1]. Mais il n'y a pas d'autre rapprochement à faire, entre cette œuvre d'art et le mausolée de Croy.

Le type funéraire Brézé-Croy reproduit, en réduction, le *mausolée libre* (*Freigrab*) de Saint-Denis, avec son *Priant* et son *Gisant* ; à Rouen, le type est un mausolée *engagé* (*Wandgrab*) ; à Saint-Omer, il est conçu comme mausolée dégagé, sans intervention de l'élément architectural. C'est le monument de Louis XII, œuvre de Jean Juste (1517-1531), qui a frayé les voies nouvelles à la plastique funéraire, en France et aux Pays-Bas. L'initiation de Goujon et de

[1] Cf. J. Helbig, *Histoire des arts plastiques au pays de Liége*, Bruges, 1890, 2e édition, p. 101 et suiv. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de la figuration de la Mort, dans la plastique funéraire de l'époque. A moins d'erreur dans la date attribuée à ce monument, nous devons y voir un spécimen remarquablement précoce de l'importation du style *baroque*.

Dubrœucq à l'esthétique de l'Italie, eut pour effet l'introduction, dans le motif du *Priant*, d'un complément symétrique : ce fut la Madone avec l'enfant Jésus, dans le mausolée de Rouen, et la statue de la Foi, à Saint-Omer. Le maître (inconnu) du mausolée d'Érard de la Marck n'a pas utilisé cet élément nouveau ; son œuvre est, d'ailleurs, moins intéressante par la composition que par la valeur intrinsèque.

Le *Priant* apparaît pour la première fois dans le *projet* [1] du mausolée de Gaston de Foix, destiné à l'église de Santa Maria, à Milan ; il figure dans les tombeaux de Louis XII, à Saint-Denis, de Maximilien, à Innspruck, et au mausolée d'Érard de la Marck, à Liége. Nous le trouvons de même, ordonné de main de maitre, à Rouen, aux mausolées de Brézé et d'Amboise (Goujon) ; c'est de ces dernières œuvres d'art que Dubrœucq a dû, semble-t-il, directement s'inspirer [2]. Elles lui offraient aussi un spécimen très réussi de *Gisant*, corps découvert, que le maître de Mons a visiblement imité dans le mausolée de Croy.

La figuration du *défunt* ne se rencontre dans le moyen âge, qu'assez tard. Elle apparaît lorsque l'on voit surgir, dans l'art comme dans la littérature, l'idée d'exprimer la fragilité et le néant des choses terrestres, en représentant la destruction du corps, dès que la vie l'a quitté. C'est à cette idée que se rattache la figuration du séducteur, dans les cycles sculptés aux anciens portails (en avant un séducteur, jeune et élégant ; en arrière, une tombe ouverte, infectée de vermine répugnante). Nous trouvons également, dans la plastique funéraire de la fin du moyen âge, la représentation d'un cadavre rongé par les vers, à côté de celle d'un défunt qui porte

[1] Chantilly. H. von Geymuller, *Photographic thesaurus of architecture*, pl. 2.

[2] Le mausolée de Werchin, destiné au chœur de l'église des Chartreux, à Tournai (*Contrat* de 1549, conclu avec Georges Monnoyer), comporte aussi un *Priant*, analogue à celui de Liége. Voir Houdoy, *Artistes inconnus*, 1877, page 52.

encore ses vêtements [1]. C'est l'homme d'abord, c'est la femme ensuite qui sont ainsi représentés à l'état de cadavre. Les formes particulières au réalisme dominent tout naturellement, dans les débuts, mais peu à peu, avec la disparition du pessimisme du moyen âge, un changement s'opère : l'artiste ne nous montre plus la vermine qui détruit le corps de l'homme ; le cadavre, au contraire, donne au sculpteur, l'occasion qu'il saisit volontiers, de nous faire voir au complet une *anatomie* humaine [2]. L'artiste emploie les formes réalistes, en figurant encore les stigmates de la destruction du corps. A la fin, on voit s'exercer l'influence de la « détente du style » ; les exagérations du réalisme disparaissent ; l'anatomie se fait plus douce ; les formes s'embellissent ; le sculpteur a perfectionné son art. Sluter n'a pas sculpté d'*anatomie* ; mais nous en trouvons, dans la suite, un premier spécimen au mausolée de Grange (musée Calvet, à Avignon). Les œuvres de Conrad Meyt, qui appartiennent déjà à l'époque de la « détente », nous en offrent deux exemples fort intéressants (*cadavres* d'un homme et d'une femme, à Brou)[3]. Comme maints autres motifs artistiques que les pays du Nord avaient traités avant l'Italie, ce thème de l'anatomie humaine répugnait à l'esthétique des artistes italiens ; ils ne le croyaient pas susceptible de figuration plastique. Aussi, dans la période de l'influence italienne, le *cadavre* a-t-il subi les mêmes transformations qui faisaient évoluer tout l'art plastique. Les formes deviennent *typiques* ; généralisées, elles gagnent en beauté ; elles nous font voir, au lieu d'un cadavre, un homme que l'éternel sommeil a surpris en pleine possession de sa beauté physique. Ces formes, apparentées aux conceptions de l'art antique, ne caractérisent pas ; rapprochées les unes des autres, elles présentent des analogies frappantes.

[1] Voir Kinkel, *La mosaïque dans l'art* (*Mosaïk zur Kunstgeschichte*). Berlin, 1876, pages 209 et 218 ; Rahn (*Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*), Zurich, 1876, pages 577 et suiv. (notamment p. 579, n. 3).

[2] C'est d'ailleurs sous le nom d'*anatomie*, que les documents d'archives, comme la plupart des écrits de l'époque, désignent le *cadavre* sculpté. Le *Christ au tombeau* fournit une autre occasion, aux anciens artistes, de représenter une *anatomie*. Cf. Le Christ de Holbein (à Bâle).

[3] Cf. la figuration de la fragilité des choses, sur le petit autel portatif du *Musée* de Strasbourg, et aussi sur les anciennes couvertures des cartes à jouer.

Lorsque Dubrœucq sculpta le mausolée d'Eustache de Croy, Jean Juste venait de produire deux excellentes figurations de *cadavres*, pour le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis. D'autre part, Goujon avait porté ce genre à l'apogée, en exécutant, pour le mausolée de Brézé, un chef-d'œuvre qui ne devait pas être surpassé. C'est Goujon qui servit de modèle à Dubrœucq, comme nous l'avons déjà démontré [1].

Il y a connexion harmonique entre les figures du mausolée d'Eustache de Croy et les autres sculptures que nous avons conservées du maître de Mons. C'est peu après 1538, qu'il reçut la commande de ce monument ; il en avait terminé l'exécution vers 1540. A ce moment, Dubrœucq poursuivait activement les travaux d'édification du jubé de Sainte-Waudru, à Mons. Les statues des Vertus, comme les bas-reliefs destinés au balcon du jubé, étaient en cours d'exécution ; les pensées du sculpteur, ses conceptions plastiques, se concentraient et s'évertuaient ; Dubrœucq allait produire ses bas-reliefs monumentaux. Avec le mausolée de Saint-Omer, c'est le maitre de la pure renaissance que nous avons devant nous : peut-être même dépasse-t-il la mesure dans le style nouveau, comme dans le rendu des mains et du visage de l'évêque Eustache de Croy ; les formes

[1] Nous parlerons plus loin de deux œuvres appartenant au même genre, mais de moindre valeur (elles sont d'un artiste des Pays-Bas ; sur la première, on voit encore figurer les signes de la destruction matérielle du corps humain ; l'autre provient du mausolée de Hennin, à Boussu, et est dans le même esprit que le monument de Brézé). A la même série, appartient encore une sculpture du mausolée de Lalaing, à Douai (elle n'est pas de Dubrœucq). Signalons, comme des spécimens très rares dans les anciens Pays-Bas, deux figurations excellentes, faisant partie du tombeau d'Engelbert de Nassau, à Bréda (Groote Kerk) ; ce type est remarquable par la combinaison très réussie de trois éléments : la dalle portée, d'origine bourguignonne (*Pot*, Louvre ; *projet* Gaston de la Foix, Louvre), la figuration du *cadavre*, d'après la manière française, et la représentation du héros romain, comme dans l'art haut-italien (tombeau des Colleoni ; Certosa ; mausolées vénitiens).

typiques de son modèle prennent trop d'ampleur, nous semble-t-il : elles ne restituent pas, à suffisance, la distinction et la douceur qui devaient émaner du défunt, de cette figure de prince de l'église, arraché encore jeune à la vie. La bouche est plutôt vulgaire ; le menton est trop large et trop saillant ; la facture du nez laisse à désirer ; seul l'œil est bien stylisé ; mais l'expression, que la partie inférieure du visage contribue d'ailleurs à gâter, n'en est pas très heureuse. La ligne des sourcils est pourtant très bien marquée. Il convient de reconnaitre que, par cette facture stylisée, Dubrœucq a réussi à individualiser, dans une certaine mesure, la figure de l'évêque Eustache de Croy. C'est dans le même esprit qu'il a sculpté, en lignes vigoureuses et sans préoccupation du détail, ces mains fortes et larges. Elles nous paraissent plutôt académiques et vulgaires. C'est que, en travaillant d'après les formes qu'il avait apprises en Italie, Dubrœucq a dépassé la mesure ; il a oublié que, dans l'expression d'une figure, l'individualité et le caractère importent bien plus que la seule perfection des formes ou du style.

Dubrœucq a rendu, avec sa prédilection coutumière, tous les détails du costume du prélat : les pierres précieuses de la mitre, le manteau d'apparat avec ses ornements, le surplis dont chaque fronce est indiquée minutieusement. Le sculpteur s'est même évertué à souligner, par un travail en relief des plus délicats, toutes les fines broderies dont ce manteau de chœur est rehaussé [1]. En une belle composition, dans la manière italienne (voir planche XXXVII, 1), il a figuré l'Annonciation, sur une partie du capuchon que porte l'évêque ; sur le repli le plus large, il a sculpté des figures (qui paraissent être des Prophètes). Le coussin et le tapis du prie-Dieu, particulièrement soignés, sont ornementés de bandes entrelacées.

[1] Le manteau, tel que nous le voyons aujourd'hui, a dû subir une restauration.

Dans la figuration du défunt, Dubrœucq s'est conformé strictement à la manière traditionnelle, qui fut aussi celle de Goujon. Le défunt du mausolée de Brézé est encore fortement individualisé, bien que Goujon l'ait stylisé de main de maître : la face porte les marques impitoyables de la mort ; le défunt gît sur la dalle, simplement drapé dans son linceul. Dubrœucq, au contraire, a déposé le défunt sur un sommier, suivant l'usage ; la tête s'appuie sur un coussin. Les traits d'Eustache de Croy ne sont point creusés ; l'évêque repose, plongé dans le dernier sommeil ; si la poitrine est soulevée, si le corps se creuse comme dans la mort, les jambes sont allongées l'une sur l'autre, comme le seraient plutôt celles d'un homme endormi. L'anatomie nous révèle un artiste expert, mais qui n'a pas atteint, dans l'expression du détail, la maitrise à laquelle Goujon s'est élevé plus d'une fois. Le corps du Christ, dans les bas-reliefs monumentaux du jubé, comme celui du Crucifié, peuvent être comparés à l'évêque défunt : mais les premiers ont, dans la belle ordonnance de l'ensemble, dans celle du visage et des mains, une distinction plus marquée que le dernier[1]. La chevelure est, pour Dubrœucq, un élément typique : nous le voyons ici, une fois de plus. Nous croyons pouvoir affirmer que les deux figures conservées, du mausolée de Croy, sont de la main même de Dubrœucq.

Nous ne connaissons pas les sources dont Wallet a pu se servir, dans sa reconstitution des deux figures disparues. En tout état de cause, les dessins qu'il a tracés de ces statues sont en concordance parfaite avec l'œuvre de Dubrœucq. Cette figuration de Saint Eustache (en ancien Romain) cadre aussi bien avec les figures sculptées du jubé (de Ste-Waudru) qu'avec la tradition elle-même. La statue de la Foi, dessinée également à la manière antique,

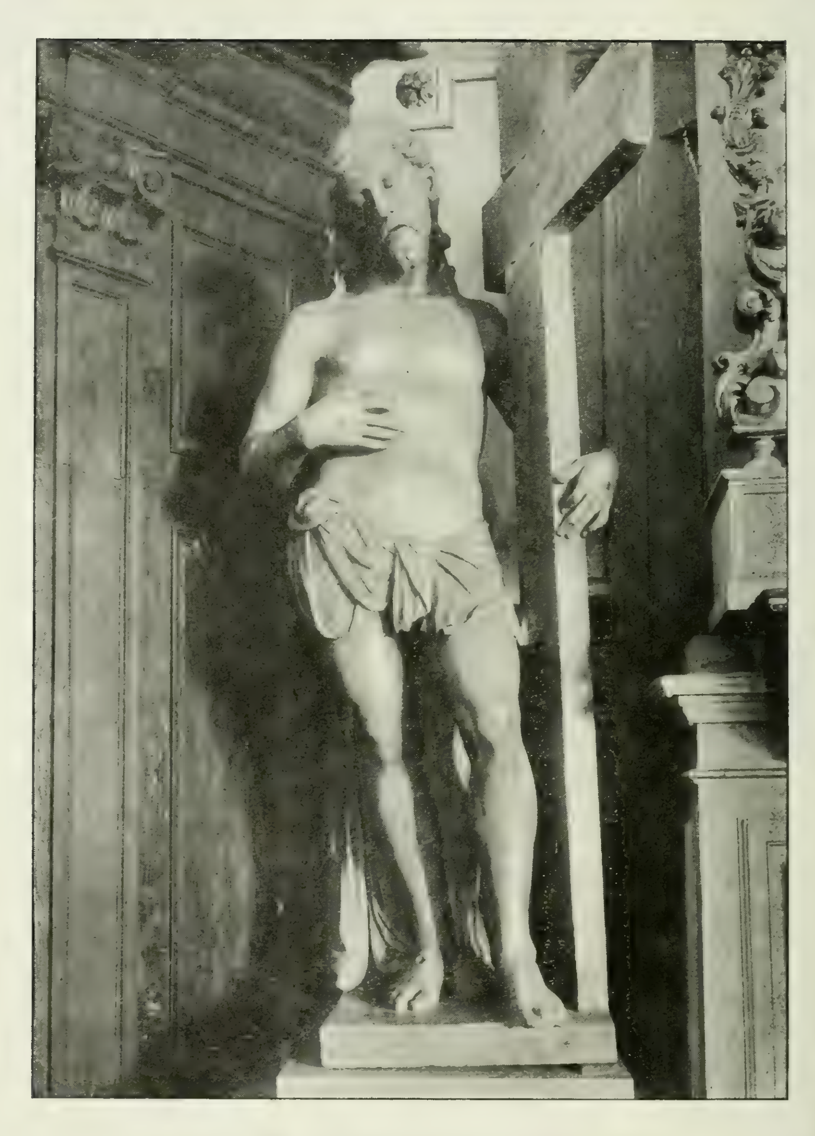
[1] Il n'eût pas été admissible, au reste, de figurer un *défunt* vulgaire sur la dalle de ce mausolée.

s'accorde avec la facture habituelle à Dubrœucq ; elle rappelle de près les statues de l'ancien jubé de Mons. Les deux restitutions de Wallet paraissent donc rigoureusement exactes, réserve faite des détails, perdus pour lui comme pour nous.

Nous signalerons aussi une particularité qui intéresse autant la personnalité de Dubrœucq que l'art plastique du XVIe siècle : le prie-Dieu est rehaussé d'une décoration consistant en têtes de lion, cornes de béliers, ailes de griffons et pieds de lion stylisés, reliés entre eux par un motif arrondi, qui constitue le corps de cette ornementation. L'ensemble, dont le profil a la forme d'un S, sert de soutien au prie-Dieu, en remplissant en même temps le vide. C'est dans les débuts de la renaissance, et spécialement aux Pays-Bas, que ce genre de décoration, combinant des motifs de l'art antique avec d'autres de la renaissance, se rencontre le plus fréquemment. Ces motifs, susceptibles de combinaisons variées, sont empruntés aux cippes funéraires, aux autels des mânes de l'art antique, au mobilier ou aux pièces ornementales de toutes sortes. Les décorateurs italiens utilisèrent de bonne heure la plupart de ces thèmes. Dans les Pays-Bas, Corneille Floris sut particulièrement en tirer le meilleur parti. Dubrœucq avait déjà employé ce motif de décoration[1] dans son bas-relief de la *Condamnation de Jésus* (voir planches XII et XXXVIII, 2). On peut se figurer quelques-unes des formes que ces motifs durent prendre par la suite, en examinant une esquisse fort intéressante de Pierre Jacques de Reims, exécutée à Rome entre 1572 et 1577, peut-être d'après un spécimen recueilli à la Casa della Valle, ou encore un autre dessin[2] de l'Album de Pierre Jacques (voir notre planche XXXVIII, 3).

[1] Pour orner la *crosse* du siège sur lequel trônait Pilate.

[2] Cf. S. REINACH, *L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims*, Paris, 1902, pl. 73.



LE CHRIST DE SAINT-DENIS, A SAINT-OMER

2. *Le Christ de Saint-Denis* (planche XLI).

Dans le bras gauche du transept de l'église Saint-Denis, à Saint-Omer, se dresse un Christ, en grandeur naturelle, tenant la croix. La statue est faite du même albâtre que le mausolée de Çroy. Le Christ incline légèrement la tête, vers la droite ; la main droite est repliée sur la poitrine.

Nous ne sommes renseignés, ni sur l'auteur, ni sur la date de cette œuvre d'art. Mais son style a de si frappantes analogies avec celui du mausolée de Croy, que nous n'hésitons pas à la mettre au nombre des productions de Dubrœucq, même à défaut de tout document écrit et d'accord avec une tradition locale. Nos raisons sont les suivantes : ce Christ est une reproduction, avec des variantes, d'un Christ de Michel-Ange, exécuté vers 1520 (à l'église Santa Maria sopra Minerva, à Rome). La tête rappelle absolument le type du maître italien, par la facture de la barbe, par la raie qui divise la longue chevelure opulente. L'ample draperie des reins évoque, de très près, le même motif du *Crucifié* (planche XXVI). Le mouvement des poignets est particulièrement heureux, comme celui des articulations des doigts, aux deux mains : ce sont là des thèmes affectionnés par Dubrœucq, sous l'influence directe de Michel-Ange, comme nous l'avons déjà fait voir dans les sculptures du jubé de Sainte-Waudru. Mais c'est la stylisation de ce Christ, dans l'ensemble de la composition, qui atteste une parenté évidente avec la statue d'Eustache de Croy. L'ampleur des formes, où ne se retrouvent que les traits généraux et typiques du modèle, traités en plans larges et simples à la fois, sans préoccupation du détail, a eu pour effet de donner au Christ de Saint-Denis une certaine lourdeur, ce que nous reprochions déjà au mausolée de Croy. Dans l'une et l'autre de ces compositions, Dubrœucq a appliqué le même principe de stylisation ; de part et d'autre, il a dépassé la mesure : les mains et les jambes sont disproportionnées et manquent d'élégance ; il y a pénurie extrême de modelé sur la poitrine et sur le corps ;

ces plans paraissent bien vides. Quelle différence avec la plénitude d'expression que Michel-Ange a su donner au corps du Christ, jusque dans les moindres détails ! Dans le Christ de Dubrœucq, les genoux et les mains sont d'une belle facture, mais le haut des cuisses manque visiblement de proportion et nuit beaucoup à l'impression d'ensemble de la statue. Le Christ de Saint-Denis a les paupières entièrement closes ; la bouche est légèrement entr'ouverte. Dubrœucq a représenté ailleurs la vie intérieure, extraterrestre du Christ : dans la *Résurrection* (planche XIX), le Christ a les yeux ouverts, mais encore sans expression ; dans la *Flagellation* (planche XVII), les paupières sont baissées. Dans le Christ de Saint-Denis, l'alternance du mouvement et de l'immobilité des jambes, ainsi que le repli de la hanche droite, ne sont que légèrement indiqués ; ce motif s'exprimera, avec plus d'assurance et de vigueur, dans le *Salvator mundi*. La technique de Dubrœucq se perfectionnera, depuis le Christ de Saint-Denis jusqu'au Salvator et aux Vertus du jubé de Sainte-Waudru. Dans la première de ces œuvres, il y a déjà, sans conteste, des efforts esthétiques, une réelle intelligence des nécessités plastiques. Mais la pondération que Dubrœucq s'évertuera à atteindre, à l'imitation des artistes d'Italie, fait encore défaut à son Christ de Saint-Denis, sculpté avec le mausolée de Croy vers 1540, pensons-nous, et peut-être pour l'église Saint-Bertin, à Saint-Omer [1].

D'après une tradition locale [2], ce Christ de Dubrœucq aurait fait partie d'un ancien jubé, érigé dans l'église de

[1] Ce *Christ* de Dubrœucq était probablement une statue *isolée* (*Einzelstatue*), comme le Christ de Michel-Ange (à Rome).

[2] Cf. H. DE LAPLANE, *Les abbés de Saint-Bertin, à Saint-Omer*, 2 vol. Saint-Omer, 1854, t. II, page 244 (*Mémoires Soc. Antiq. Morinie*), et G. DE MONNECOVE, *Description de quelques sculptures en albâtre, œuvres du sculpteur Jacques Dubrœucq à Saint-Omer* (*Bull. Soc. Antiqu. Morinie*, v, 1872-76, Saint-Omer, 1877, p. 359 et suiv.).

l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer ; il serait la seule pièce que l'on aurait conservée de cet ouvrage d'art, qui a été détruit totalement. Ce Christ devrait être attribué à Jacques Dubrœucq *le jeune*, sur l'existence de qui nous ne possédons que des données pleines d'incertitude [1]. Or, les descriptions de l'ancien jubé de Saint-Bertin font l'énumération, de manière très précise, de tous les ouvrages sculptés qu'il comportait, et elles ne mentionnent pas de statue du Christ [2]. Cette œuvre d'art serait trop massive et aurait trop d'ampleur pour pouvoir figurer à la face du chœur, dans la niche ou sur la console du milieu ; ce sont là pourtant les seuls emplacements qui auraient pu lui convenir. La tradi-

[1] Il en sera reparlé plus loin, dans notre *chapitre IX (in fine)*.

[2] Le jubé de St-Bertin fut érigé du temps de l'abbé Guillaume Loëmel, à la suite du *Contrat* du 29 juillet 1618 ; les frais en furent évalués à 25.000 livres ; la première pierre fut posée en 1621 ; le jubé fut achevé le jour de la mort de l'abbé, le 18 février 1623. L'auteur de l'ouvrage n'est pas connu. (Cf. les archives de St-Bertin: *Registres du Conseil de l'Eglise et abbaye de St-Bertin*, aux *Archives d'Arras.*) Ce jubé reposait sur deux rangées de quatre colonnes géminées (de 12 pieds environ de hauteur), en marbre ; le rang de l'arrière faisait vraisemblablement saillie, du côté du chœur. Ce jubé paraît être, pour l'ornementation sculpturale, la copie de celui de Mons. A la face de la nef, il comportait les trois vertus théologales et les quatre Vertus cardinales ; la Charité se dressait dans la partie centrale ; les bas-reliefs du balcon figuraient des scènes du Nouveau Testament (*novi testamenti historiae quasi in quadratis tabulis*). A la face du chœur, on voyait : un bas-relief figurant un épisode de l'histoire de la comtesse Adèle de Flandre (*e choro historia Adelae Flandriae comitissae conspicitur*) ; des statues de Moïse et de David ; comme ornements, des groupes décoratifs, cornes d'abondance, bouquets, etc., en marbre de teintes diverses. Voir DE LAPLANE, *ouv. cité*, t. II, p. 240 et suiv., d'après les *Annales Bertinenses*, ms, n° 806, p. 130 et 144, ms. *André Loman*, p. 118. Ce jubé appartient à la série des jubés néerlandais de la renaissance, dérivés de celui de Mons (voir ci-dessus, p. 184), comme aussi le jubé, si riche et jadis si réputé, de St-Jacques, à Liége (érigé en 1602, détruit en 1751 ; cf. J. HELBIG, *sculpture à Liége*, p. 158 et suiv.).

tion, dont nous venons de parler, n'est donc pas fondée ; elle ne résiste pas à l'examen, que nous avons fait, du style et de la technique du *Christ de Saint-Denis*[1].

3. *Le bas-relief de la Madone* (Planches XXXIX et XL).

Dans le bras gauche du transept de la cathédrale, à Saint-Omer, se trouve un bas-relief d'assez grandes dimensions, enchâssé dans le mur. Cette œuvre d'art représente la Madone, trônant, avec l'enfant Jésus, sur des nuages. On peut y lire ces trois mots : IAQVES DV BROVECQ. Deux fragments provenant de ce bas-relief sont, en outre, conservés à l'école des Frères de la rue d'Arras : le premier figure un ange ailé, agenouillé sur des nuages, dans l'attitude de la prière (planche XXXIX, 2 ; la figure, les bras, les ailes et les épaules sont endommagés) ; le second, une tête d'ange avec un morceau de draperie.

Ces fragments auraient fait partie, si l'on en croit une tradition locale[2], d'un mausolée érigé à la mémoire de Philippe de Sainte-Aldegonde, qui fut grand bailli de St-Omer, de 1555 à 1574. G. de Monnecove, qui écrivait en 1876, déclare qu'un bas-relief de sa collection privée, exécuté d'après l'ancien *relief de la Madone*, comportait encore deux anges couronnant la Madone, un jeune St-Jean avec l'agneau et plusieurs chérubins ; il pense que cette œuvre d'art provenait d'un ancien triptyque. Nous n'avons pu découvrir où le bas-relief, signalé par G. de Monnecove, pourrait bien se trouver aujourd'hui.

[1] M. Sturne, sculpteur à St-Omer et qui connait les œuvres de Dubrœucq, est arrivé aux mêmes conclusions que nous, en s'appuyant exclusivement sur des arguments *stylistiques*. M. Sturne a bien voulu nous dire lui-même que, à son avis, le Christ de St-Denis doit être de la main du même Dubrœucq qui sculpta le mausolée d'Eustache de Croy.

[2] Voir G. de Monnecove, *ouv. cité*.

En réunissant les trois fragments, autant que faire se pouvait, nous avons obtenu une reconstitution partielle de ce bas-relief (*planche* XL, 1 ; nous avons pris soin d'indiquer, par des traits, les parties manquantes)[1]. Si cette œuvre d'art ne comportait rien de plus, il s'agirait alors de déterminer quelle pouvait bien être la disposition d'ensemble du mausolée éventuellement érigé pour Philippe de Sainte-Aldegonde : or, la question serait presque impossible à solutionner, en l'absence de toute information digne de foi. Si la tradition est erronée, n'est-ce pas à un autel de Ste-Marie plutôt qu'à un monument funéraire, que ce bas-relief avait appartenu dans le principe ? Et dans ce cas, comment cette œuvre renaissance, soit autel, soit mausolée sculpté dans le style de Dubrœucq, pouvait-elle être ordonnée ? Le bas-relief de la Madone en constituait peut-être la pièce principale.

Nous ne voyons qu'un seul moyen de projeter un peu de lumière sur cette question obscure : c'est de nous aider d'une forme particulière à l'art plastique des anciens Pays-Bas, la pierre tombale en relief, qui ne comportait pas d'autre motif qu'une Madone sculptée, avec l'inscription dédicatoire.

Le *relief votif* se rencontre très anciennement, dans l'art des Pays-Bas ; il est surtout fréquent pendant la période gothique. Ses dimensions restreintes, sa nature peu dispendieuse, le rendaient accessible à la bourgeoisie et le popularisèrent de bonne heure. Beaucoup de ces dalles funéraires, de valeur artistique parfois médiocre, ont été détruites ; nous en avons pourtant conservé un grand nombre : l'une des puissances célestes, le Christ ou la Vierge Marie avec l'enfant Jésus, trône dans le centre de ces compositions ; sur les côtés, sont figurés les donateurs et leur famille, le plus souvent avec leur saint patron. Parfois, des scènes tirées de la Passion y sont représentées.

[1] Dimensions : Madone, 145 cm. de hauteur, 90 cm. de largeur ; ange agenouillé, 67-85 cm. de hauteur ; 66 cm. de largeur ; tête d'ange, 30 cm. de hauteur ; 50 cm. environ en largeur.

Si le donateur (par exemple un membre du clergé) est figuré seul, l'intercesseur céleste est alors posé vers la droite ou vers la gauche et la composition est réduite en largeur. Il arrive aussi que le donateur soit remplacé par des anges, rangés autour de Marie. La dalle de Colart de le Court (1443)[1], dans l'église de Baudour, représente le Christ trônant sur le globe terrestre, avec la famille du donateur que protègent leurs patrons (des saints et des saintes). Une des plus riches compositions, dans ce genre, est la pierre votive de Siger Van Maerke et Marguerite Skynts, datant de la seconde moitié du xv[e] siècle[2] : empreinte d'une grâce toute française, elle comporte deux anges portant des écussons. Nous signalerons aussi deux compositions (avec le donateur), conservées respectivement au Musée provincial de Saragosse[3] et à Audenarde[4]. Sur la dernière, la Madone est entourée de trois anges ; l'un d'eux lui offre une couronne, un autre étend les mains vers l'enfant Jésus. Cette pièce est la plus intéressante pour nous, car c'est elle qui s'apparente le plus au bas-relief de Saint-Omer[5]. Elle figure, au centre, sur un trône, la Madone avec l'enfant Jésus ; de part et d'autre, dans une disposition symétrique, deux anges ailés balancent l'encensoir.

[1] *Photogr.* n° 136 de la *Commission royale belge des échanges internationaux.*

[2] Trouvée sous le badigeon, en 1856, dans l'église Sainte-Walburge, à Audenarde. Voir E. Van der Straeten, *Episodes de l'histoire de la sculpture en Flandre,* dans les *Bull. Comm. art,* t. xxxi, 1892, p. 267 et suiv. (avec gravures).

[3] De Jean Bosquet de Mons, maître de chapelle de Charles-Quint, mort vers 1517. Cf. E. Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas,* t. vii, p. 295 et suiv. (avec *gravures*).

[4] De Robert Hœn, doyen (2[e] moitié du xv[e] siècle). Voir *Bull. Comm. art,* t. xxxi, p. 268.

[5] Cette pièce se trouve actuellement à Audenarde, chez un particulier. Cf. *Bull. comm. art, loc. cit.*, p. 270, et notre planche XXXIX, 3. — Nous la prenons pour une dalle votive, sans donateur et sans inscription dédicatoire. Le style est plein d'intérêt, car elle présente, sans intervention possible d'influence italienne, une si grande atténuation du réalisme dans ses formes amples, qu'on la prendrait pour un bas-relief de la période d'influence italienne. Elle est pourtant, selon toute présomption, de la fin du réalisme (fin xv[e] siècle, ou début du siècle suivant) ; elle fait voir combien est petite la distance qui séparait, en somme, ces dernières formes d'art des compositions influencées directement, dans la suite, par l'Italie. Nous sommes

En nous aidant du bas-relief d'Audenarde (avec la Madone) et de la pierre votive de Robert Hœn (groupe de la Madone et des anges), il nous est possible de présumer la signification des fragments conservés à Saint-Omer. Ne sont-ils pas les débris d'une dalle en relief, dédiée à la mémoire de Philippe de Sainte-Aldegonde, dont un ange (celui de droite) aurait disparu en grande partie, avec l'inscription votive ? Dans ce cas, Dubrœucq aurait conçu et transformé un type flamand. Les anges sont trop mutilés pour que nous puissions en conjecturer l'ordonnance. Balançaient-ils l'encensoir, comme dans le bas-relief d'Audenarde? L'un présentait-il la couronne à la Vierge, tandis que l'autre étendait les mains vers l'enfant Jésus ? Nous comprendrions alors le mouvement d'inclinaison, vers la droite, de l'enfant Jésus (ce mouvement doit se compléter, en effet, par la figuration soit d'un ange, soit de saint Jean. Ou bien les anges étaient-ils représentés dans l'attitude de la prière ? L'expression, dont est marquée la figure (en fragment) de l'ange gauche, pourrait le laisser présumer, bien que la disposition, donnée éventuellement à cette partie du bas-relief, ne nous soit pas positivement connue. Il serait surprenant que Wallet, ordinairement précis jusqu'à la minutie. n'ait pas parlé de ces fragments ; ils ont dû lui être inconnus. Et pourtant ne se trouvaient-ils pas dans la cathédrale de Saint-Omer, en 1839 ?

bien, avec ce bas-relief, sur le sol où se répandit la renaissance. Ces types, dans leur ampleur si caractéristique de la race flamande, sont des produits essentiellement du terroir ; ils attestent tout le progrès réalisé par un maître indigène, presque spontanément : la symétrie dans la composition, l'absence de motifs architecturaux du gothique finissant, dans la pierre votive de Siger Van Maerke, à côté du profil, purement gothique encore, des *crosses* des sièges, nous prouvent en outre que ce sculpteur flamand était tout préparé à s'assimiler bientôt le style des maîtres italiens.

En ce qui concerne le style, nous n'avons pas à rappeler, ici encore, les traits particuliers à la technique de Dubrœucq ; ces particularités se retrouvent avec une telle évidence dans ce bas-relief, qu'elles achèvent de nous convaincre que cette œuvre est bel et bien sortie de la main du maitre de Mons. Les formes sont intentionnellement traitées avec une ampleur et une pondération, qui attestent que la technique du sculpteur avait atteint sa pleine maturité. Cette œuvre produit, dans le détail, comme dans l'ensemble, l'impression d'harmonie, de beauté et de douceur, dont le maître montois, dans sa réelle intelligence des formes plastiques, chercha à l'imprégner.

Il est impossible d'admettre que Dubrœucq n'ait pas connu la Madone de la chapelle Sixtine et qu'il n'ait pas imité, dans ce bas-relief, le motif du manteau flottant de la Vierge, comme celui du bras gauche de la Madone de Raffaël ; la vision du génial maitre italien avait exprimé le mouvement, avec une technique impeccable. Même enlevé à son milieu plastique, ce motif raffaëlique garde encore sa beauté majestueuse et sa douceur. Dans l'œuvre de Dubrœucq, le mouvement des jambes de l'enfant Jésus évoque celui de la Madone *di Foligno*. C'est bien de l'école raffaëlique que l'œuvre se réclame, sous ce rapport, comme dans la vision de la Madone trônant sur des nuages. Les anges rappellent, par le type, ceux de Gérard David, apparentés avec ceux de l'art italien. Les lignes sont travaillées avec une grande délicatesse ; l'ampleur des formes et la douceur dont Dubrœucq a imprégné le visage de la Madone la différencient de la Madone sixtine, qui nous émeut plutôt par sa noble grandeur, par sa pureté majestueuse. Il y a, à notre avis, une faute de technique dans la manière dont le manteau se replie sur les genoux de la Madone ; mais le motif de la main qui repose sur le genou, est ordonné dans une forme impeccable.

Nous n'avons conservé qu'un fragment de l'ange. L'expression donnée au visage, entouré d'une chevelure légèrement flottante, est pourtant encore reconnaissable. Le débris du manteau nous indique, dans cette partie du bas-relief, un motif de mouvement, impossible à définir. L'aile est stylisée dans la manière classique ; elle évoque une *Nikè* antique. Ces ailes flottantes complétaient l'impression que la partie conservée du bas-relief tendait, de son côté, à produire.

Ces fragments du *bas-relief de la Madone* nous révèlent donc une œuvre de Dubrœucq, qu'il exécuta dans toute la fraicheur et dans la pleine maturité de son talent, après 1574. Devenu un maitre dans l'art, tant de l'expression que de la composition, Dubrœucq n'avait plus produit aucune œuvre sculpturale, dans les vingt-cinq dernières années, à notre connaissance du moins. Ce bas-relief atteste à la fois l'ampleur et la perfection de sa technique. Par la mutilation de cette œuvre d'art, l'art plastique des Pays-Bas a perdu une œuvre de maitre, véritablement classique, dont nous ne pouvons malheureusement plus que faire pressentir, à présent, tout le prix.

4. *Œuvres de maîtres locaux.*

Le rêve de Joseph. — La Madone et saint Bernard, au Musée de Saint-Omer. — L'Annonciation et l'Adoration des bergers, le Crucifiement et la Descente de croix. — Les pierres tombales de Lalaing et d'Audenfort.

Nous devons signaler ici un certain nombre de sculptures conservées à Saint-Omer, mais la plupart en fragments : plusieurs de ces ouvrages ont été, il est vrai, attribués à tort à Dubrœucq [1] ; deux seulement rappellent la manière du maitre de Mons.

[1] D'après G. de Monnecove, (*Bull. Soc. Antiqu. Morinie*, t. v, p. 361), le Crucifiement et la Descente de croix seraient « tout à fait dans son style » ; le monument d'Audenfort, à Saint-Denis, pourrait « être l'œuvre du même sculpteur ». Ce jugement n'est pas fondé, à notre avis, si l'on fait un examen critique de ces sculptures.

Dans la nef latérale droite de la cathédrale de Saint-Omer, se trouvent deux fragments en relief, enchâssés dans le mur et sculptés dans le même albâtre que les œuvres de Dubrœucq ; ils proviennent d'un même bas-relief figurant le *Rêve de Joseph,* soit donc une scène tirée de la vie de Marie ou de la jeunesse du Christ ; ce sont vraisemblablement les débris d'un ancien autel[1]. L'un d'eux nous fait voir une scène d'une intimité toute familiale : Marie allaite l'enfant Jésus, figuré dans ses langes et entouré d'un bœuf, d'un âne et d'un chat. Sur l'autre, un ange ailé apparait auprès de Joseph endormi, sur un siège. Le siège de Joseph est déjà un meuble renaissance, rehaussé de volutes, tandis que le profil de la base des piliers, auprès de Marie, est encore de style gothique. Les formes typiques et la manière dont les figures sont traitées prouvent que nous sommes en présence d'une sculpture renaissance. Si l'influence italienne n'est pas évidente, ce bas-relief ne peut être que l'œuvre d'un sculpteur formé en Italie. Nous y relevons une certaine virtuosité de main et des réminiscences de Dubrœucq, dans la facture minutieuse des chevelures. Le visage de la Madone et l'inclinaison de la tête pourraient peut-être avoir été inspirés par le *relief de la Madone* (que nous avons étudié dans les pages précédentes). L'auteur a très visiblement fait des efforts pour figurer le mouvement des mains ; mais il n'est arrivé qu'à un effet presque « comique » (les poignets de ses personnages ont l'air d'avoir subi une « luxation »). Il est absolument certain, selon nous, que ces fragments de bas-relief ne sont pas l'œuvre de Dubrœucq. Nous devons les attribuer à l'un ou l'autre sculpteur de l'époque de la renaissance ; ce praticien rompu à son métier, mais de talent en somme médiocre, fut peut-être, mais pas nécessairement, un imitateur de Dubrœucq.

[1] Leur largeur est de 40 à 58 cm. et leur hauteur de 80 cm.

Deux autres fragments sculptés en albâtre, conservés au musée de Saint-Omer, proviennent de même d'un maître de la renaissance. D'après l'avis de M. Charles Legrand, de Saint-Omer, qui concorde avec une mention du catalogue de ce musée, ces fragments auraient jadis fait partie d'une sculpture de la Chartreuse du Val de Ste-Aldegonde, près de Saint-Omer. Ils figurent *Marie trônant avec l'enfant Jésus* et *saint Bernard lisant, assis sur un trône*. Nous constatons avec intérêt que les *crosses* du trône, par leurs motifs couronnés en boule, rappellent de très près celles de l'*Ecce homo* (bas-relief du jubé de Mons, voir planche XI). Nous savons en outre que le couvent des Chartreux, dont il est question ici, fut fondé par la famille de Sainte-Aldegonde, à laquelle une tradition locale fait remonter également le *bas-relief de la Madone*, de Saint-Omer. Mais nous ne pouvons émettre aucune conjecture, tant sur la destination première de ces débris sculptés qu'au sujet de leur auteur, technicien d'ailleurs très faible. Les œuvres dont nous venons de parler paraissent dater de la seconde moitié du XVIe siècle.

On peut voir, dans les bas-côtés de la cathédrale de Saint-Omer, trois bas-reliefs appartenant encore à la période du réalisme, mais n'ayant absolument rien de commun avec les œuvres de Dubrœucq. Ces œuvres ont pour sujet : *l'Annonciation* et *l'Adoration des bergers*, *le Crucifiement* et *la Descente de croix*. Elles proviennent, à notre avis, de deux maîtres différents. La première, qui est plutôt une simple ébauche, atteste de l'assurance dans la composition ; elle révèle même une certaine souplesse de main ; le travail des figures est bien venu et doit être le fait d'un maître averti, arrivé à sa maturité[1]. Le Crucifiement et la

[1] D'après PINCHART (*notes*, *carton* 26), ce bas-relief doit porter le monogramme ML ; il aurait fait d'abord partie de la *Collection Érard* (Paris, 1832) et aurait été ensuite acquis, à Paris, par l'antiquaire anglais Sansbergue.

Descente de Croix sont, au contraire, des œuvres de métier provenant d'un maître sans valeur ; aujourd'hui polychromées, elles paraissent avoir fait partie jadis d'un chemin de croix.

Nous ne dirions rien des pierres votives de *Lalaing* (à la cathédrale) et d'*Audenfort* (à Saint-Denis), si ces œuvres n'avaient pas été faussement attribuées à Dubrœucq[1]. La première a pour auteur Georges Monnoyer (1534), qui sculpta le mausolée de Werchin (1549), pour le chœur de l'église des Chartreux, à Tournai[2]. La seconde provient peut-être, soit d'un élève, soit d'un imitateur de Corneille Floris ; elle rappelle plusieurs sculptures conservées à Louvain, ou ailleurs encore.

---

[1] Monnecove, *ouv. cité.*

[2] Voir Palustre, i, p. 23 et suiv. ; *Bulletin du Comité hist. Arts monum.*, t. iii, p. 95 ; Houdoy, *Artistes inconnus*, 1877, p. 52.

VI

Mausolées et bustes d'attribution incertaine.

1. *Mausolée de Jean de Hennin, à Boussu.*

C'est Dubrœucq qui dirigea les travaux d'édification du château de Boussu, pour Jean de Hennin, comte de Boussu. Il serait donc très naturel que le maitre montois, vu ses relations antérieures avec la famille des seigneurs de Boussu, eût également exécuté le grand cénotaphe renaissance, encore conservé, de nos jours, dans la chapelle castrale de l'église de Boussu. Ce ne fut pourtant pas le cas, comme nous allons le voir en étudiant le style architectural et les formes plastiques de ce monument funéraire.

Sur le sarcophage sont agenouillés des *priants* [1], le comte Jean (mort en 1562), sa femme Anne de Bourgogne (décédée en 1551) et leurs enfants, sous l'arcade d'une niche dont le fond est occupé par un grand crucifix, accosté de deux motifs géminés. Ces motifs funéraires, en architecture simulée, comportent l'un et l'autre un sarcophage, reposant sur une niche et couronné d'un médaillon circulaire. Le fond de ces médaillons est occupé par des écussons, qui réunissent seize quartiers de noblesse. La niche principale est encadrée d'une architecture importante, comprenant : sur les côtés, deux colonnes en disposition avancée et dont les bases sont rehaussées d'emblèmes de combat ; à la partie supérieure, une architrave, une frise et une moulure très saillante. Sur la frise et l'architrave, se développe l'inscription tombale (voir planche XLII). Le monument est surmonté d'un motif en demi-cercle, dans lequel est figuré

[1] « Comment on cognoist ung noble homme en sépulture », etc. Voir *Comptes rendus Comm. roy. d'hist.*, 1re série, t. XVI, page 16.

Dieu le Père, avec des anges ; sur les côtés, à l'aplomb des grandes colonnes, se dressent deux personnages, en costume romain, portant des boucliers. L'archivolte de la grande niche est ornée de têtes de chérubins ; les coins sont en outre occupés par deux anges, figurant les Vertus théologales et cardinales, car l'un d'eux porte une colonne et l'autre un calice. Enfin, sous le sarcophage, repose un *gisant* nu [1].

L'architecture de ce mausolée est correcte et dessinée avec soin ; mais elle pèche visiblement par la sécheresse, par le manque d'expression. Elle nous rappelle ces ouvrages consciencieusement sculptés, parfois jolis, mais de valeur médiocre, suffisants pour représenter une famille de simples bourgeois, mais pas pour honorer la mémoire de celui qui fut le favori et le grand écuyer de Charles-Quint. Il n'y a pas seulement de la gaucherie dans ces anges, placés en coin triangulaire dans la composition ; leurs proportions mal calculées, leurs ailes si singulièrement déployées, font une fâcheuse impression. La répétition du motif en architecture simulée n'est pas mieux venue ; la figuration des *priants*, sur le sarcophage, ne sied pas à la grande plastique funéraire : le défunt peut être considéré comme *gisant* sur sa dépouille mortelle, mais non pas agenouillé sur le sarcophage, avec les apparences de la vie. Dieu le père, tel qu'il est représenté ici, au couronnement du mausolée, ne fait que reproduire, dans une forme élargie, un motif de l'art italien. Les porte-écussons, en costume romain, se rencontrent très fréquemment dans la Haute-Italie [2].

[1] Dans la chapelle de Boussu, non loin du mausolée de Jean de Hennin (vers la gauche), se voit aussi une sculpture qui a peut-être fait d'abord partie de ce dernier monument : cette sculpture, figurant un cadavre putréfié et rongé par les vers, appartient au stade le plus ancien de la représentation plastique du *cadavre*. Voir ci-dessus, pages 221 et suiv.

[2] Exemples : au Palazzo Stanga, à la Chapelle des Colleoni, dans les mausolées vénitiens.

Tous ces détails nous révèlent un artiste de valeur plutôt moyenne, un « maître local » d'un talent sans éclat. Nous lisons dans Delmotte [1] : « Luc Petit (de Valenciennes), qualifié tailleur d'images, construisit vers l'an 1600, dans la chapelle sépulcrale de Boussu, le mausolée en albâtre du comte Jean de Haynin ». Mais Delmotte n'indiquant pas où il a pu puiser ce renseignement, qui paraît sérieux, nous ne pouvons l'accepter que sous réserve [2]. Les documents, jusqu'ici publiés, des archives provenant du château de Boussu, ne disent rien du mausolée de Hennin [3]. Peut-être remettra-t-on un jour la main sur la source que Delmotte a utilisée. Il serait assez surprenant, en tout état de cause, que le monument n'eût pas été érigé avant 1600, Jean de Hennin étant mort en 1562, et sa femme, Anne de Bourgogne, déjà en 1551.

Nous avons connaissance d'un document qui aurait pu nous apporter quelque lumière, s'il était resté intact : cette pièce, malheureusement mutilée, provient d'un ancien contrat, avec plan-annexe, conclu pour l'édification d'un mausolée. Ce document n'est pas daté et ne parle pas de l'auteur du monument ; il ne nous renseigne que vaguement sur la donatrice elle-même (« Madame la Comtesse

[1] Dans ses additions à Le Mayeur, *Gloire belgique*, t. II, p. 98.

[2] On trouvera une ancienne description du mausolée, dans un manuscrit de la *Bibliothèque publique de Mons* (*Épitaphes des Pays-Bas*, in-f°).

[3] E. Gachet, dans les *Bull. Comm. roy. d'hist.*, 1re série, II, 1838, p. 258-285 ; Gachard, *ibid.*, XI, 1846, p. 109-256 ; Wattier, *Les anciennes archives du château de Boussu*. Boussu, 1859. — Voir aussi *la Belgique monumentale*, 1844, II, 32 ; Warlomont, *Notice hist. sur Boussu*, dans les *Mém. Soc. hist. Tournai*, VI, 1859, p. 15 et suiv. ; L.-A.-J. Petit, *Notices sur les édifices religieux du Hainaut*, dans les *Annales du Cercle arch. de Mons*, 1873, XI, 271 ; J. Hubert, *Rapport annuel du Comité prov. de la Comm. roy. des monuments*, 1898, p. 15 et suiv.

de Hennin »). Le type funéraire qui y est décrit, comme la forme même du texte de ce document, nous permettent, pensons-nous, de le dater de la seconde moitié du XVIe siècle[1]. Sur un socle orné d'une frise, des lions et des pilastres supportent une seconde plaque de marbre avec une architrave, une frise et une dalle terminale. Seize quartiers de noblesse (les mêmes que sur le mausolée décrit ci-dessus) se développent sur la frise. Sur la plaque du sommet doivent se trouver les deux figures de *Monsieur* et *Madame*, soit *priants*, soit *gisants*, les corps vraisemblablement vêtus. Aux quatre coins de cette même dalle, avec les épitaphes se dressaient les quatre Vertus, qui étaient donc les vertus cardinales

[1] La deuise et déclaration de la sépulture que pretend faire haulte et puissante dāe madāe la Comtesse de Hennin. — Primes (=premièrement) Il se fera ung mabre de huict piedz ou enuiron de loing et de quattre poulces despez bien pollye et de quattre piedz et demy de large et dessus le dit marbre une frize de piere de ranse et dessus ladite frize y aura une cornice de piere noire aussy bien polise comme l'œuvre le requert de mesme grandeur et espesseur que le dessoubz et aux quattre couings dudit marbre y aura quattre lions au lieu de quattre pilliers de deulx piedz de hault ou enuiron et entre lesdis lions y aura a chūn coste troys pilliez et pillaste de piere de ranse et dessus lesdis pillastre y aura vne architraue de piere noir et dessus ladite architraue ung vase de piere de ranse de six poulx despez et dessus ledit vase y aura vne architraue de piere noir et pardessus y aura une frise dalbastre ou seront les seize quartiers et dessus ladite frise y aura vng marbre de huict piedz de loing et quattre piedz et demy de large et de six poulx despedz et dessus ledit marbre se poseront les deulx figures de Monsr et de Madāe et aux quattre couings dudit marbre se feront quattre vertus dalbastre qui tiendront tables dattente pour y escripre les epytaphes de monseigneur et de madame et lesdis figures seront dalbastre grandes cōe le naturel ou enuiron et dessoubz y aura vne anatomye dalbastre de la grandeur cōe lœuure le requerra le tot bien faict et pollye cōe lœuure le requert ». — Au dos de la pièce, en écriture du XVIIe siècle : « Touchant la sépulture du feu M. le comte de Hennin, tiroir second, no 19. *Bibliothèque royale de Bruxelles, Manuscrits, Gœthals, Coll. de portefeuilles aux documents*, no 2078 ; *Copie* du même, *Notes de Pinchart*, carton 12.

comme à Nantes. Une « anatomie » en albâtre devait en outre être posée sous la dalle. Si ce fragment de contrat est réellement de la fin du XVIe siècle, comme nous le pensons, nous pouvons conjecturer qu'on aura longtemps hésité, sur le choix à faire entre un mausolée entièrement dégagé (*Freigrab*) et un monument adossé au mur de la chapelle (*Wandgrab*) ; et ce serait quarante ans après la mort du comte Jean de Hennin qu'on aurait à la fin pris une décision à ce sujet[1]. Les deux figures, l'« anatomie »[2] et les seize quartiers de noblesse devaient être identiques dans les deux monuments[3]. Cette interprétation critique, la seule que nous puissions donner, est loin d'être irréfutable ; nous sommes les premiers à le reconnaître. Mais ce mausolée n'est certainement pas une œuvre de Dubrœucq, pas même une œuvre d'un de ses élèves ou d'un imitateur ; il faut l'attribuer à quelque maître « local » d'une valeur médiocre. C'est à tort qu'on a mis en avant le nom de Jean Goujon, à propos de l'« anatomie » : la manière du maître génial de la renaissance en France n'a rien de commun avec le style de cet ouvrage, qui ne dut être sculpté, au reste, qu'après la mort de Jean Goujon[4].

2. *Les deux monuments de Lalaing, à Douai.*

On a prononcé le nom de Jacques Dubrœucq, pour les mausolées de Charles Ier et Charles II de Lalaing (morts en

[1] Ces hésitations ont pu avoir pour causes les guerres du XVIe siècle et la destruction du château de Boussu par Henri II, roi de France, en 1554.

[2] Quelle est celle des deux anatomies qui a pu servir de modèle à l'autre ? Nous ne pourrions pas le dire.

[3] Le même motif des *portants*, à la dalle du sommet, se voit à Brou (pilastres ornés de statues) et dans les figures utilisées comme *portants* (Pot-Louvre). Voir ENGELBERT, II, et à Bréda (mêmes *figures*, agenouillées).

[4] C'est entre 1564 et 1568 que mourut Jean Goujon, d'après R. LISTER, son biographe le plus récent.

1534 et en 1558) du musée de Douai[1]. Certains historiens d'art[2] ont proposé Georges Monoyer, qui sculpta la dalle funéraire de Lalaing, à Saint-Omer, et le mausolée de Werchin à Tournai. Ces attributions sont erronées, croyons-nous. Le *cadavre* reproduit par Gurlitt n'est pas une œuvre de Dubrœucq ; c'est un ouvrage de la renaissance, dans lequel les formes du réalisme sont fortement marquées ; il n'est pas possible d'y reconnaitre la main du maitre de Mons. On s'en convaincra en comparant, avec ce monument de Lalaing, la plénitude de style et l'ampleur des formes dont Dubrœucq a su imprégner ses *défunts*, notamment Eustache de Croy. La manière de Dubrœucq ne se retrouve pas davantage dans la reproduction que Palustre[3] nous a donnée de cet ouvrage sculpté, qui nous parait apparenté, de préférence, avec les mausolées de Nantes et de Rouen (Amboise). Nous devons nous borner à cette appréciation incomplète, parce que nous n'avons pas pu voir, sur place, les originaux de ces monuments.

3. *L'autel de Marie, à Ciply.*

Dans l'église paroissiale de Ciply-lez-Mons[4], se trouve un autel de la Vierge, décoré de fragments d'anciens bas-reliefs en albâtre, groupés pêle-mêle et arbitrairement. Plusieurs de ces fragments portent des types de figures qui rappellent ceux des bas-reliefs du jubé de Dubrœucq, sans en être pourtant des reproductions directes : c'est le cas notamment

[1] Voir Gurlitt (*Hist. de l'art*), déjà cité, Stuttgart, 1902, II, 283, *grav.* page 176, et aussi Lubke-Semrau, III, 380.

[2] Palustre, *la Renaissance en France*, I, p. 9 et suiv., et Dehaisnes, dans *Le Nord*, Lille, 1897, p. 187.

[3] Nous ferons observer que le procédé choisi pour la reproduction des œuvres étudiées, à savoir la *gravure*, nuit beaucoup à l'intérêt documentaire de l'ouvrage de Palustre.

[4] Cette église est dédiée à sainte Waudru. [N. D. T.]

pour deux figures de la *Mort de Marie* (côté gauche de ce bas-relief), qui évoquent des figures de l'*Ecce homo* et de la *Condamnation*. Les fragments conservés à Ciply sont empruntés aux scènes suivantes : la *Naissance de Marie* (en deux pièces, disposées malencontreusement, à gauche et à droite de la partie inférieure de l'autel), la *Visitation*, la *Circoncision*, la *Présentation au Temple*, la *Mort de Marie* et *l'Assomption*. Ce n'est point le *relief de niche* qui avait été choisi ici, comme dans les plus anciens autels de pierre de la période du réalisme, mais plutôt le bas-relief de forme renaissance. D'autre part, la facture trahit une certaine ampleur et dans les types sculptés, on constate un effort vers l'expression de la beauté plastique. Cet autel a dû, selon toute vraisemblance, comporter des dimensions considérables et être entouré d'un encadrement renaissance. Il est très possible que cette œuvre d'art soit sortie de la main d'un artiste de l'atelier de Dubrœucq, ou de quelque imitateur de son style. Ces bas-reliefs ont été sculptés par un artiste de valeur moyenne, incapable de s'élever au niveau du grand art et qui n'a pu réaliser que des imitations médiocres. Nous datons ces ouvrages de la seconde moitié du XVI[e] siècle et nous les attribuons à l'un ou l'autre de ces « tailleurs d'images » (peut-être un Montois), dont les documents d'archives nous ont conservé les noms par douzaines. Il n'est pas sans intérêt, quand l'occasion se présente, d'observer comment l'influence du maître de Mons, formé à l'école de l'Italie, a pu s'exercer sur tel ou tel ouvrage de ces artistes de talent modeste, dans les débuts de la renaissance.

4. *Les bustes de Marie de Hongrie et de personnages de sa cour.*

Il serait très surprenant que Dubrœucq n'ait pas été appelé à fixer, dans le marbre, les traits de l'un ou l'autre personnage de la cour de Marie de Hongrie : la sœur de

Charles-Quint fit des commandes nombreuses aux artistes notoires ; Dubrœucq avait donné à Mons (Sainte-Waudru), des témoignages éclatants de son talent de statuaire ; au cours des travaux d'édification du château de Binche, il eut des occasions fréquentes de se trouver dans l'entourage de la gouvernante générale des Pays-Bas. L'empereur Charles-Quint, attentif à tout ce qui touchait à l'art, eut une propension marquée pour les artistes « virtuoses », comme l'atteste la faveur spéciale dont il gratifia Leone Leoni [1] et les horlogers les plus habiles. Le crédit, dont Le Titien a joui auprès de lui, ne contredit pas cette inclination de l'Empereur. Pendant ses divers séjours à Bruxelles, en 1549, 1551, 1554, 1556, Charles-Quint recommanda vraisemblablement à sa sœur, fidèle exécutrice de ses desseins politiques, d'utiliser les services artistiques des brillants artistes de Milan. Une série considérable de portraits de cour, exécutés par Leoni, les uns en buste, les autres en pied, est encore conservée de nos jours, à Madrid et à Vienne. Pompeo Leoni, fils de Leone, collabora à plusieurs de ces œuvres d'art ; la plupart sont, de l'avis unanime des historiens d'art, sorties de la main seule de Leone Leoni. A propos de quelques-unes, on a pourtant prononcé le nom de Jacques Dubrœucq [2].

[1] Orfèvre, médailleur et sculpteur italien, né à Arezzo en 1509, mort en 1590. Leone Leoni travailla principalement en Espagne. A signaler surtout : son *Charles-Quint* (à Madrid, au Prado) et les statues des membres de la *famille de l'empereur* (au chœur de l'Escurial), auxquelles collabora Pompeo Leoni, fils et élève de Leone, mort à Madrid, en 1610. Cf. Spemann, *Kunstlexikon*, 1905. [N. D. T.]

[2] Voir Ilg [*Les œuvres de Leone Leoni dans les Collections impériales*], dans *Jahrb. Allerh. Kaiserhauses*, Vienne, 1887, v, p. 65 et suiv. ; Plon, *Leone Leoni*, Paris, 1887 ; J. von Schlosser, *Album* [*de sujets choisis dans la Collection d'art industriel*], Vienne, 1901, p. 10 et suiv., planche XIII ; Gurlitt, II, 284 ; Lubke-Semrau, III, 380.

C'est ainsi que le buste de Marie de Hongrie, provenant de la collection Ambrasienne (à Vienne, Hofmuseum), a été longtemps attribué au maître de Mons, sur la foi d'une tradition établie par l'ancien possesseur de cette œuvre d'art. L'examen détaillé qu'Ilg en a fait et, par la suite, les arguments critiques que J. von Schlosser a pu réunir, en ont restitué incontestablement la paternité à Leone Leoni. Ce buste fut d'ailleurs exécuté en bronze et Jacques Dubrœucq ne nous a laissé, que nous sachions, aucune œuvre de ce genre. La manière dont sont traités le costume, les traits de la physionomie et la prunelle des yeux, est en accord si parfait avec celle de la statue du Prado (en bronze ; voir le plan, *planche* XI), que la conclusion s'impose d'elle-même. Leone Leoni a donné au visage la même expression de raideur, de sécheresse et de froideur dont il avait déjà marqué les traits de l'empereur Charles-Quint, et que ce sculpteur a particulièrement affectionnée. Il est probable que les deux bronzes de Marie de Hongrie n'ont pas été coulés dans le même moule, bien que Schlosser soit disposé à le croire ; dans la statue du Prado, les paupières paraissent plus complètement baissées ; le modelé des joues, les coins de la bouche et même le port de la tête diffèrent quelque peu de ceux du buste de la princesse ; quant au costume, il est identique, ou peu s'en faut, dans la statue et dans le bronze. Le bronze est donc plutôt une seconde œuvre de Leoni, distincte de la première. C'est en 1555 que ce buste fut envoyé à Granvelle, par Leoni[1]. Schlosser nous apprend en outre que ce buste fut remis à Rodolphe II, en 1600, par le comte Cantecroy, neveu du cardinal Granvelle ; emporté en Suède, en 1648, par le général Kœnigsmark, il fut acquis en 1803, des héritiers de ce dernier, par Lodron.

[1] D'après VASARI (éd. *Milanesi*), VII, p. 537 et suiv., et *Correspondance* de Leoni avec Granvelle, 13 et 16 octobre 1555. Cf. l'*Album* de Schlosser, p. 10 et suiv.

Et c'est pendant cet « exil » en Scandinavie que, à l'intervention d'un érudit versé dans l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, la paternité du buste de Marie de Hongrie fut par erreur attribuée, parait-il, à Dubrœucq, qui avait été l'architecte de la sœur de Charles-Quint. On voit que, même du point de vue historique, la paternité de Leone Leoni est bien établie. Et c'est sans aucun doute qu'il faut attribuer également, au maitre de Milan, le buste de Charles-Quint, conservé à Vienne [1].

Il est plus difficile de connaître l'auteur du buste en marbre du Prado (PLON, planche III), reproduisant les traits d'Éléonore, sœur ainée de Charles-Quint. Si ce buste était en marbre de Carrare, il faudrait à l'évidence l'attribuer à Leoni ; en albâtre, au contraire, il serait plutôt l'œuvre de Dubrœucq. Ce buste évoque visiblement le style propre à Leoni : dans le détail, virtuosité de facture ; une sorte de raffinement dans l'expression des étoffes précieuses, une certaine coquetterie dans le vêtement de la veuve de François Ier. Tout cela est étranger à la simplicité, au naturel qui caractérisent la manière du maître de Mons, dans toutes les œuvres que nous connaissons de lui. L'expression donnée aux lèvres, pour autant qu'on en puisse juger d'après la reproduction de Plon (en gravure) [2], accuse une ressemblance frappante avec les bronzes de Madrid et de Vienne, imprégnés de la facture typique de Leoni. Pour le reste, les traits donnés à la physionomie du personnage ne s'opposeraient pas à une attribution du buste au maitre de Mons. Nous avons, comme éléments de comparaison, la figure de l'évêque Eustache de Croy (sculptée en 1540 environ), le portrait de Dubrœucq par lui-même (dans le bas-relief de Sainte-Waudru, vers 1550) et maintes figures des

[1] GURLITT, II, 284, a tort de considérer ce buste comme une œuvre de Dubrœucq, inspirée de Leone Leoni.

[2] Nous n'avons pas vu les originaux, qui sont à Madrid et à Vienne.

bas-reliefs du jubé (notamment de la Condamnation et du Portement de croix). Il ne nous reste pas d'œuvres de Dubrœucq, postérieures à 1556. Le sculpteur ne se comporte d'ailleurs pas, pour l'exécution d'un buste d'après nature, de la même manière que pour celle d'un autre ouvrage de sculpture : il nous suffit, pour en juger, de rapprocher la figure d'Eustache de Croy de celle de Dubrœucq, sculpté par lui-même. Le socle du buste est d'une ordonnance très simple ; cette simplicité serait exceptionnelle dans une œuvre venant de Leoni. En résumé, rien ne s'oppose formellement à la paternité de Leoni ; de rares arguments plaident en faveur d'une attribution de ce buste au maître de Mons, tandis que maints éléments de poids plaident contre la paternité de Dubrœucq. Si ce buste d'Éléonore était taillé dans le même marbre que tous les autres ouvrages de Leone et Pompeo Leoni, qui sont réunis au Prado, il n'y aurait pas lieu de révoquer en doute la paternité de ce maître italien.

Personne n'aurait d'ailleurs songé à Dubrœucq, en cette occurrence, sans le texte contenu dans l'inventaire des biens laissés par Marie de Hongrie, à sa mort (survenue à Cigalès, le 17 octobre 1558)[1]. On lit dans cet inventaire, dressé par ordre de Philippe II : « 1. El retrato de la cristianisima reina de Francia, madama Leonor, hecha de marmol blanco, de vulto de medio cuerpo arriba, puesta sobre un pedestal, escrito Leonor ; hecha por maestro Jacobo, escultor ». Le mot LEONORA s'étale en grandes lettres sur le piédestal du buste du Prado, qui était aussi en

[1] L'original de cet inventaire se trouve dans les *Archives royales de Simancas* (Contaduria mayor, 1a epoca, liasse 1903) ; Gachard en fit prendre copie ; cf. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche*, dans la *Revue universelle des Arts*, III, 1856, pages 127 et 139.

marbre (d'après PLON, p. 296)[1]. Nous ne pouvons pas croire à une déclaration erronée, dans cet inventaire ; nous concluons donc que Marie de Hongrie possédait, à sa mort, un buste en marbre, fixant les traits de sa sœur Éléonore et que ce buste était l'œuvre de maître *Jacobo*. Pinchart s'est demandé s'il s'agissait de Jacques Dubrœucq ou de Jacopo da Trezzo.

Nous savons que Jacopo da Trezzo[2], médailleur très réputé à Milan, fut appelé à Madrid, à la cour de Philippe II, sur la recommandation de Fidarola, gouverneur de Milan, en sa faveur. On ne cite, au temps de Charles-Quint, comme ouvrages sortis de sa main, que des médailles et un blason incrusté de diamant (*Diamantwappen*). Sous Philippe II, un contemporain[3] dit de lui : « fù in tanta stima alla Maestà del Rè Filippo, che in Bruselle si serui di lui in molte cose ». Antérieurement déjà, il est fait mention d'une mission en Angleterre, confiée à sa fiancée. Son chef-d'œuvre est le tabernacle qu'il mit sept ans à édifier, pour l'église de l'Escurial, en collaboration avec Pompeo Leoni (*contrat* du 10 janvier 1579). C'est peu de temps avant l'exécution de cet ouvrage important que Trezzo vint, semble-t-il, à Madrid. Outre des médailles, on signale parmi les œuvres qu'il produisit à Madrid, un reliquaire et un blason destiné

[1] C'est sans doute ce même texte de l'*inventaire* de 1558 qui fait dire trop facilement à VAN DER MEERSCH (*Messager des sciences historiques de Gand*, 1857, p. 4), sans indication de source, en parlant de Dubrœucq : « dont on possède encore un buste, de marbre blanc, d'Eléonore d'Autriche ».

[2] *Cosimo da Terzio*, dans VASARI ; *Opus Jacobi Trezzi*, sur le tabernacle de l'Escurial ; *Jacomo Trezzo*, dans le contrat cité par SIGUENZA ; *Giacomo da Trezzo*, dans LOMMAZZO (*trattato*). Cf. VASARI-MILANESI, v, 387, et VII, 542, n. 1 ; CEAN BERMUDEZ, *Diccionario de las bellas artes*, d'après SIGUENZA ; *Les arts italiens en Espagne*, Rome, 1825 ; KENNER, *Jahrb. Allerh. Kaiserhauses*, IV, p. 17-20 ; ARMAND, *Les médailleurs de la renaissance*, I, p. 273.

[3] MORIGIA, *La nobilta di Milano*, 1595, p. 290.

au roi. Il ne paraît avoir été qu'un artisan, plutôt qu'un artiste véritable, dans l'orfèvrerie et dans l'art du lapidaire. Nous ne savons rien d'un séjour qu'il aurait pu faire à Bruxelles, antérieurement à l'année 1556 ; nous ne trouvons mentionnée aucune œuvre de lui dans la plastique, soit du marbre, soit du bronze. Or, le buste d'Éléonore est signalé en l'année 1558. Il ne peut donc pas être question de l'orfèvre de Milan pour la paternité de cette œuvre d'art.

D'autre part, si Dubrœucq a sculpté dans le marbre un buste d'Éléonore, il y a lieu d'envisager deux éventualités distinctes : ou bien c'est le buste du Prado qui constitue l'œuvre authentique du maître de Mons, ou bien l'original s'est perdu et le marbre du Prado n'est pas identique à l'œuvre primitive. Nous penchons pour cette dernière présomption ; mais nous laissons, à un critique qui connaîtrait le buste authentique, le soin d'en décider, d'après les observations qui précèdent. Nous ajouterons qu'il ne nous paraît pas possible de faire intervenir d'autres personnalités artistiques que celles de Jacopo da Trezzo et de Jacques Dubrœucq, en vue d'identifier le mystérieux *maestro Jacobo* de l'inventaire de 1558.

VII

Le Château de Binche.

1. *Sa description.*

Il est certain que, avant de se faire élever sa demeure princière de Binche (dès 1545), Marie de Hongrie avait eu devant les yeux, tout au moins les plans des somptueux châteaux de son beau-frère François Ier ou des grands de la France. Les documents d'archives ne signalent pourtant ni modèle suivi, ni voyage préalable d'information, contrairement à ce qui se fait d'habitude. Une seule fois, à l'occasion des nombreux travaux d'architecture dont Marie de Hongrie chargea Dubrœucq, nous rencontrons la mention de Chambord, dont le plan fut utilisé par le maître montois dans un projet de château princier, qu'il s'agissait d'édifier à Bruxelles, en 1554 et 1555 (*Appendice*, D, 21). Nous devons pourtant présumer que la gouvernante des Pays-Bas et Dubrœucq eurent sous les yeux des dessins et des gravures reproduisant les « maisons » princières ou seigneuriales de France.

Le palais de Marguerite d'Autriche, à Malines, bâti par des architectes des Pays-Bas, était encore imprégné des formes gothiques ; c'est à peine si l'on y constate, aux fenêtres et aux lucarnes, des emprunts bien timides aux formes de la renaissance française. Le château de Binche fut, au contraire, conçu dans le style renaissance, et c'est avec cet édifice que, si l'on excepte le château de Boussu, on s'arrêta de propos délibéré aux formes nouvelles, dans les constructions de ce genre aux Pays-Bas. Le maître de Mons, qui en dressa les plans, avait vu et étudié à Rome les

œuvres de l'antiquité et de la renaissance, et c'est bien directement de l'Italie que son ouvrage se réclame, plutôt que de la France par des voies intermédiaires. Dubrœucq put, en effet, s'inspirer de la France comme de l'Italie : les demeures princières de France, qui se développèrent à un si haut degré dans les modes typiques, disposées encore comme des forteresses en vue des nécessités de la défense, s'adaptaient bien, dans leur ordonnance, aux éléments qu'il fallait mettre en œuvre à Binche ; par contre, ni le *palazzo*, ni la *villa* de l'Italie du XVIe siècle ne pouvaient s'accorder avec les besoins des pays du Nord. C'est de la renaissance italienne à ses débuts, à laquelle il s'était initié pendant son séjour à Rome, que Dubrœucq se réclame ; les innovations gracieuses, que les architectes français avaient apportées aux éléments décoratifs des premiers châteaux renaissance, devaient être ignorées, croyons-nous, du maître de Mons.

Le château de Binche apparaît donc comme le premier en date des palais princiers qui furent édifiés, dans le sud des Pays-Bas, pendant la période de l'influence italienne. Les circonstances dont nous venons de parler attestent que l'architecture renaissance des anciens Pays-Bas dérive directement de l'art italien, sans intervention de la renaissance française ; ce fait sera d'ailleurs confirmé dans la suite, lorsque Corneille Floris dressera les plans de l'hôtel-de-ville d'Anvers.

La construction gothique ne servit de point de départ à aucune partie du château de Binche, pas même à la chapelle. Les plafonds de bois sculpté comportaient-ils des motifs encore gothiques, ou bien des ornements en caissons d'après les dessins de Dubrœucq ? Nous ne pourrions pas le dire : les documents d'archives ne sont explicites qu'en ce qui concerne les salles de fêtes, dont les couvertures étaient ornées de motifs renaissance, dessinés par Dubrœucq. Les survivances gothiques se montrent pourtant à l'extérieur

de la construction, dans la tour massive à toit conique. Les toitures se terminaient en pointe et étaient probablement couvertes d'ardoises [1], ce qui constituerait un second élément gothique [2]. Mais pour tout le reste, c'est la renaissance importée d'Italie qui prédomine.

Quant à la distribution même des différentes parties du palais, c'est Marie de Hongrie qui la détermina selon ses convenances personnelles, en s'inspirant des demeures princières de France : « grande salle » (*Appendice*, C, 19), deux corps de logis, chapelle castrale, économat (« fruiterie, cuisine, buerie, patisserie » C, 65), deux cours, deux jardins et un bâtiment d'entrée avec conciergerie. Le groupement de toutes ces parties du château était subordonné, en l'occurrence, à l'emplacement choisi ; on adopta peut-être la disposition générale en croix, au lieu de la forme en carré ou en rectangle (comme celle de la forteresse), adoptée généralement en France [3]. Il n'y avait pas lieu ici de se préoccuper de défense militaire proprement dite, le palais devant être érigé dans l'enceinte fortifiée de la ville de Binche. L'aménagement intérieur de ces demeures seigneuriales s'inspire tout naturellement de considérations plutôt pratiques qu'esthétiques, bien que le point de vue esthétique ne soit pas toujours négligé. Quant à la liberté d'action laissée à l'architecte, elle varie dans chaque cas particulier, au gré ou d'après les caprices de celui qui confie à l'artiste le soin de lui bâtir une demeure. La question peut présenter un intérêt primordial. Aussi, dans toute monographie, importe-t-il de chercher à savoir si le plan d'ensemble n'a pas été imposé, au préalable, à l'architecte, ou s'il a pu grouper librement les parties principales de la construction,

[1] Cf. Lejeune, page 422, et notre *Appendice*, C, 68.

[2] Il n'est fait qu'une seule fois mention d'une *platteforme* ou *plombée* (C, 65).

[3] Ce fut également le cas au château de Boussu.

ou bien encore si son initiative personnelle ne s'est exercée qu'à propos de certains éléments constructifs. Or, à Binche, l'aménagement éventuel du château se trouvait déterminé d'avance, dans ses divisions essentielles. C'est par le groupement de ces dernières que le travail confié à Dubrœucq devait commencer. L'ordonnance de chacune de ces parties est donc l'œuvre de l'architecte ; la disposition donnée à l'extérieur du palais est tout entière de lui ; quant à l'aménagement intérieur, Dubrœucq dut le régler d'après les convenances particulières dont Marie de Hongrie lui avait fait part, et aussi d'après la destination même de cette habitation princière.

Avant d'entrer dans le détail de ce que nous avons pu retrouver, de cet ancien château de Binche, nous devons dire quelques mots de nos sources d'information. Ce sont les livres de comptes de Philippe du Terne, conservés aux Archives du Royaume, à Bruxelles, qui en constituent l'élément principal. Nous les avons utilisés, surtout d'après les extraits que Pinchart et Lejeune en avaient déjà publiés [1]. Une autre source importante est la description qu'a donnée, de Binche et de ses fêtes princières, l'Espagnol Calvete de Estrella, qui accompagna l'infant Philippe, lors du grand voyage qu'il fit dans les pays qu'il devait gouverner dans la suite. Calvete de Estrella fit imprimer en 1552, à Anvers [2], cette importante relation de voyage,

[1] Cf. A. Pinchart, *Notes manuscrites sur la sculpture*, Bruxelles, *Biblioth. royale*, carton 12 ; Th. Lejeune, *Le palais de Marie de Hongrie à Binche*, 1545-1554, dans les *Doc. et Rap. Société archéol. de Charleroi*, t. ix, 1878, p. 415 et suiv. — Pour les *extraits* donnés par Pinchart et Lejeune, voir notre *Appendice*, C. Nous avons collationné plus d'une de ces pièces d'archives, nous en avons transcrit d'autres encore. Mais nous avons dû renoncer, après un travail de plusieurs mois, à recueillir la totalité de ces extraits, qui auraient pu nous permettre d'évoquer, avec une grande précision, toute l'ordonnance du château de Marie de Hongrie. Il se trouvera peut-être un chercheur, après nous, qui tentera de compléter nos recherches et de les préciser en plus d'un point, comme elles devraient l'être.

[2] El felicissimo viaje d'el muy alto, etc. Principe don Phelippe etc., desde Espana a sus tierras de la baxa Alemana por Juan Chris-

dont les indications sobres, mais très sûres (quoique d'une lecture fastidieuse), nous sont très précieuses. Dans les autres sources du XVI[e] siècle[1], nous ne trouvons que très peu de renseignements. Le château de Binche n'a guère excité l'intérêt, par exemple, de l'auteur inconnu de la *Lettera della gloriosa entrada* (écrite en 1549) : cet Italien, porté à la critique, exprime à plusieurs reprises et dans une forme amusante, en s'adressant à un personnage de marque, le dédain dans lequel ses compatriotes tenaient les Pays-Bas, en matière d'art. L'homme de cour Vandenesse, dans son *Itinerario* de Charles-Quint, ne nous livre guère que des indications assez sèches. Les éditions hollandaises et françaises de Guicciardini, publiées au XVII[e] siècle, renferment sur Binche un supplément de texte, dû à Petrus Montanus (Du Mont, Van den Berghe) ; mais ces « merveilles du château » ne doivent être accueillies qu'avec des réserves, étant donnée leur tendance préconçue à l'exagération. Nous ne trouvons que peu de chose à glaner dans les descriptions que Ruxner et Brantôme nous font des anciennes fêtes de Binche, ou dans les relations de l'invasion du roi Henri II, aux Pays-Bas, écrites par Paradin, B. de Salignac, Rabutin, Vinchant, et encore moins dans les ouvrages plus modernes de Henne et de Juste, ou dans les biographies de Dubrœucq. Dans la monographie qu'il a consacrée à l'ancien *palais* de Binche, Th. Lejeune a utilisé tous les renseignements connus, ou peu s'en faut, ainsi que les pièces d'archives. Nous attirons enfin l'attention sur un document, dont nous donnons le texte dans nos pièces justificatives (C, 78[2]), concernant la démolition des restes de l'ancien château de Binche, en 1704, et le transfert des « matériaux en la ville de Mons », où ils furent employés « au bâtiment de l'hôpital royal ».

On peut se faire une idée exacte de l'emplacement du palais de Binche, par l'inspection attentive du parc de la ville. Les vieux murs de l'enceinte fortifiée de Binche existent encore de nos jours, ainsi que les bases des tours défensives. Quelques débris épars et des restes de murailles

toual Caluete de Estrella. En Anuers, en casa de Martin Nucio. Ano de MDLII ; p. 182 et suiv. : « Fiestas de Bins, hechas por la Serenissima Reyna Maria de Vngria ». — Cf. REIFFENBERG, dans les *Bull. Acad. de Belgique*, 1[re] série, V, p. 687.

[1] Nous en signalons les titres exacts à l'*Appendice (bibliographie)*.

sont visibles, çà et là, trahissant la place de diverses parties des constructions disparues. L'entrée principale, avec son ancienne conciergerie, existe encore. On peut également se figurer les contours des bâtisses que le palais comportait, en examinant un plan daté de 1787[1]. Pour faire édifier ce château, Marie de Hongrie fit abattre la vieille « salle de Baudouin »[2], et acquit,en outre, un héritage appartenant au Chapitre de Notre-Dame de Cambrai. Cette dernière partie de l'ancien emplacement correspond peut-être au carré de terrain qui s'avance du côté de la ville (*Appendice*, C, 1). Le plan primitif devait se développer sur une sorte de quadrilatère, irrégulier à la fois vers le nord et le levant. Les bâtiments comportaient des tours et des murs d'enceinte. Les livres de comptes, ainsi que la description de Calvete de Estrella, nous permettent de nous représenter assez nettement plusieurs parties du palais disparu.

Les bâtiments de l'entrée se trouvaient à l'extrémité de la rue conduisant de la place du Marché au château, au sud-est de l'église de St-Ursmer ; ils consistaient, semble-t-il, en deux petites tourelles flanquées d'un pont (C, 31). La conciergerie, souvent mentionnée dans les pièces d'archives, était adossée à l'une de de ces tourelles.

Le château comportait vraisemblablement deux étages, comme la plupart des demeures seigneuriales en France. Les documents ne disent rien de précis sur la forme des toitures ; mais l'emploi des ardoises dont nous avons déjà

[1] Conservé aux *Archives générales du Royaume*, à Bruxelles (*Inventaire des cartes et plans*, nº 1841). Ce plan est intitulé : « Plan de l'emplacement de l'ancien château de Binche, levé en 1787 par M. Leclercq à l'occasion d'une demande faite au Conseil des Finances par le chanoine Demarbaix, à l'effet d'obtenir en location une partie du terrain de ce château ».

[2] Dénommée aussi l'*hostel de la Salle* (voir les *actes* de 1545 et 1546, C, 1, 2, et des *extraits* divers de Pinchart, C, 19).

parlé, fait présumer des combles à pignon, percés de lucarnes et formant ainsi un troisième étage. La *librairie* (=la bibliothèque), adossée à l'une des tours extrêmes, s'ouvrait sur une *plombée* ou plate-forme (C, 63, 65).

Une partie des bâtiments renfermait deux salles de fêtes, l'une au premier et l'autre au second étage (Calvete). La façade principale, avec deux tours, donnait sur l'un des côtés les plus étroits du château ; à l'autre, s'appuyait la chapelle. Le grand jardin et une des deux cours se trouvaient sur les côtés les plus longs des bâtiments. La galerie principale du palais était au premier étage, tournée vers la cour (Calvete). Les appartements se développaient dans les deux ailes ; leur distribution ne nous est pas bien connue (C, 26, 78[2]). La cage d'escalier se trouvait dans la tour massive de la façade, vers la cour (C, 33).

La *grand'salle* (=la salle des fêtes) s'étendait probablement sur toute la longueur et la largeur du rez-de-chaussée, en avant des deux ailes. Elle avait cent pieds de long et quarante-cinq pieds de large (C, 7). Son plafond de bois était sculpté d'après les motifs dessinés par Dubrœucq. La *voulsure de la grand'salle* (C, 22) était-elle ordonnée dans le style gothique ou avait-elle des caissons renaissance ? Nous l'ignorons et, pour les parquets et les lambris, nous devons procéder par analogie avec les autres parties de la construction. Un porche en marbre de Rance[1] donnait accès à la chapelle (C, 3); une autre *huysserie*, en pierres d'Écaussines, conduisait à la *galerie* ou vestibule (C, 4). Deux portes s'ouvraient aussi sur le jardin (C, 31 bis) ; il n'y avait que des fenêtres, semble-t-il, vers la cour. La grande salle avait deux cheminées de pierre blanche (pierre d'Avesnes)[2]; elle était décorée de précieuses tapisseries des Gobelins.

[1] Calvete appelle *jaspe* ce marbre rouge (de Rance).
[2] Ces cheminées furent placées en 1552 (C, 63).

On montait à la salle des fêtes de l'étage par l'escalier de la tour. Du côté de la cour, se trouvait une galerie ouverte, garnie de tableaux de Coxcye ; trois portes renaissance[1] donnaient accès à la salle et en réduisaient la largeur. Des verrières artistiques décoraient les fenêtres, du côté du jardin. La boiserie du plafond, rehaussée de têtes d'animaux, avait été posée par Philippe de Nivelles, d'après les dessins de Dubrœucq. Le plancher était parqueté et les murs lambrissés[2]. Calvete de Estrella nous dit que les plafonds et les lambris empruntaient une partie de leurs motifs à ce style néerlandais-allemand de la renaissance à ses débuts, qui fut employé surtout dans le sud de l'Allemagne, dans lequel les rouleaux et les cartouches se mélangent parfois à des détails renaissance. Ce sont là des formes spéciales d'ornementation que Corneille Floris et Vredeman de Vries contribuèrent à répandre, dans la suite, aux Pays-Bas. Michel Coxcye avait peint, peut-être pour la décoration murale de cette salle, quatre fresques, un *lansquenet-portier* et un paysage[3]. Les deux cheminées étaient en marbre de Rance[4] ; Dubrœucq les décora d'armoiries en albâtre et de *chapeaux de triomphe* (C, 24) ; Coxcye les rehausssa encore de peintures (C, 35). Chacune de ces cheminées était surmontée

[1] « Tiene la puerta en medio d'el corredor, con pilares y architrabe de marmol pardo y otras dos dela misma manera » (Calvete).

[2] « La techumbre y maderamiento de aquella Real sala es de boueda de madera de roble marauillosamète y con gran sotileza labrada. Tenia una puerta ala otra esquina, por donde se entraua en la saleta d'el Emperador, dela qual salia una puerta al corredor, hecha como las dela gran sala ». Les boiseries des portes et des fenêtres et panneaux « eran labradas de aquella madera y obra de ataracea, que se labra en Alemana con aquel lustre y clavazones y herramienta y diferencia de colores y maderas de muy grandes y hermosos artesones ».

[3] Cf. C, 35, Il n'est pas absolument certain que ces peintures aient été toutes destinées à cette salle de fêtes.

[4] Et non pas en *jaspe*, comme Calvete le prétend (Cf. C, 3).

d'un médaillon circulaire, en marbre blanc, où avaient été figurés, vraisemblablement par Dubrœucq, l'empereur Adrien et Jules César [1]. Des deux côtés de la salle, une porte donnait accès à la cage d'escalier, ainsi qu'aux appartements réservés à l'empereur. Dans la partie tournée vers la chapelle, on avait ménagé *une verrière ronde* d'où la vue pouvait porter sur l'intérieur de la chapelle (C, 65). Les documents parlent de huit *termes*, faits en pierre d'Avesnes (C, 32) : veulent-ils désigner, de la sorte, des pilastres décoratifs ? Il se pourrait. Enfin, dans une des éditions (XVIIe siècle) de Guicciardin, il est question d'une *table aux banquets*, formée de *milliers de pièces rapportées* et sur laquelle la ville de Binche était représentée en diverses couleurs [2].

Nous pouvons également nous faire une idée de la chapelle castrale, qui se développait dans le sens de la longueur [3], vers l'arrière de la salle des fêtes. Elle ne comprenait probablement qu'une seule nef, de la hauteur des deux étages du palais et partagée en deux divisions : la nef proprement dite et le chœur. Douze piliers de pierre blanche d'Avesnes (C, 23, 32), en soutenaient la voûte, qui était probablement en berceau et pourvue d'archivoltes. Deux piliers plus forts étaient posés à l'intersection de la nef et du chœur. Tous ces piliers comportaient vraisemblablement, avec les bases et les chapiteaux, les motifs en saillie que

[1] Les pièces d'archives ne nous disent pas le nom de l'artiste qui avait livré cet ouvrage. — A l'époque des fêtes données au château, le médaillon d'Adrien était surmonté d'une peinture figurant la *lutte d'Apollon et de Marsyas*, et le médaillon de César, d'un tableau représentant *Marsyas écorché et pendu à un pin*.

[2] « La petite table aux banquets, jointe de plusieurs milliers de pièces rapportées, en laquelle estoit pourtraite au vif la ville de Bins avec des couleurs naturelles, par des artisans Allemans. »

[3] Sans cela, on n'aurait pas pu en découvrir l'intérieur, du haut de la *verrière ronde* dont nous avons parlé ci-dessus.

Dubrœucq affectionnait [1]. Une architrave se développait tout autour de la chapelle (C, 31 bis). Le chœur devait être terminé en coupole, car les documents parlent de la *voulsure du rond*, un pierre d'Avesnes (C, 32). Il est aussi question du *lanterneau de la chapelle*, avec ses douze *verrières*, et de son *grand pignon*, *surmonté d'une croix* (C, 31 bis, 32 et 57). Dans l'abside, qui était semi-circulaire, devait se trouver un triptyque de la *Descente de croix* [2]. C'est probablement dans la partie gauche du chœur que Marie de Hongrie avait son oratoire particulier ; il était à double étage et pourvu d'un escalier ; en bas, était le *revestiaire* et en haut, l'*oratoire*, qui communiquait directement avec les appartements de la princesse (C, 31 bis et 70). Une clôture [3] en bois sculpté séparait le chœur de la nef. Il y avait un jubé (*docsal*, C, 31 bis) au bout de la nef ; par-dessus était la *verrière ronde*, dont nous avons parlé plus haut ; sous le jubé se trouvait le portail, s'ouvrant sur la grande salle de fêtes du rez-de-chaussée. Telle que nous avons pu la reconstituer, cette chapelle en pure renaissance italienne nous apparaît comme l'un des premiers édifices religieux qui, en Belgique, aient été érigés dans le style nouveau ; c'est aussi l'une des premières en date, des chapelles renaissance qui aient vu le jour à une époque où, en Belgique, ce genre de constructions restait encore entièrement confiné dans les formes gothiques.

[1] Nous avons vu ces motifs de prédilection de Dubrœucq dans le jubé de Sainte-Waudru, dans l'autel de Sainte-Madeleine et dans les stalles du maître montois.

[2] C'était peut-être la *Descente de croix* de Roger Van der Weyden (à l'église Saint-Pierre, à Louvain) que Coxcie copia, pour remplacer l'original enlevé par Marie de Hongrie et qui, plus tard, fut emporté en Espagne. Cf. L. HYMANS, *Le livre des peintres*, t II, p. 37. Il n'est pas fait mention de cette *Descente de croix*, dans les inventaires (Voir PINCHART, *Revue universelle des Arts*, III, p. 127 et suiv.).

[3] Cette clôture fut exécutée par Philippe de Nivelles (C, 34).

Il nous est plus difficile de nous représenter les corps de logis du palais disparu. Les pièces d'archives distinguent *le vieil logis* et *le riche* ou *nouveau logis* (C, 31 bis). Ils se développaient en deux ailes très longues, probablement à deux étages, avec toitures percées de lucarnes ; d'un côté, ils comportaient des corridors donnant accès à des rangées de chambres. Un des corps de logis, à tout le moins, était contigu à la *grand'salle* (C, 26, 78[2]). On trouve mentionnés, à l'occasion de fêtes données à l'ancien château, les *quartiers* de Charles, de Philippe, de Marie de Hongrie et d'Éléonore, comprenant chaque fois une grande salle de réception, une salle à manger, une chambre à coucher, une *garde-robe*, avec des chambres annexes pour la suite des princes ; ces dernières étaient ménagées sans doute dans les étages des deux ailes (Calvete et Vandenesse). La salle réservée à Éléonore, appelée « la salle des cerfs », était décorée de trois cerfs aux ramures somptueuses, que Dubrœucq avait sculptés, soit dans le marbre, soit dans l'albâtre (C, 32); la *sallette* de Marie de Hongrie, qui confinait à la salle des fêtes de l'étage, se signalait par un parquet fastueux, posé par Adolphe Thaur, un écrinier wurtembergeois (C, 21, 26) et par des agencements de marbre et d'albâtre, disposés par Dubrœucq autour des deux médaillons qui surmontaient la cheminée *devant la chambre de l'empereur* (C, 32). La disposition des chambres paraît, en général, la même que celle des salles de fêtes déjà décrites, tout en différant en richesse d'après la destination spéciale de chacun de ces appartements ; nous trouvons la mention des cheminées, des portes et des fenêtres, de plafonds en bois ouvragé, de parquets et de lambris, exécutés par le belge Philippe de Nivelles ou par des allemands, Balthazar Bruye, Adolphe Thaur et Hans Wisrutter, assistés de nombreux artisans. C'étaient les œuvres d'art qui constituaient l'ornementation principale de ces apparte-

ments, où se trouvaient réunis beaucoup de tableaux du Titien, des tapisseries de haute-lisse, à sujets historiques ou allégoriques, et une grande quantité de précieuses broderies. Si importante que puisse être, pour l'histoire de la peinture, de la tapisserie ancienne et des industries d'art, la simple énumération de toutes ces richesses, il ne nous appartient pas de les mentionner ici.

C'est dans le style de la renaissance italienne que l'architecture de ce palais, établie d'après les dessins de l'architecte qui en dirigea la construction, devait être conçue dans ses éléments tels que tours, fenêtres, lucarnes, cheminées, etc. Les portes et les fenêtres, percées dans les galeries, les tours et les murailles sont le plus souvent encadrées de piliers de pierre, avec architraves. Les arcs cintrés s'y rencontraient-ils encore parfois ? Nous ne pourrions pas l'affirmer ; nous devons plutôt présumer l'emploi généralisé de pilastres et d'architraves richement ornementés[1]. Les boiseries des portes et des fenêtres furent confiées à des écriniers allemands. Les verrières artistiques et les vitraux peints provenaient de Binche, de Mons et de Bruxelles. Ils n'étaient pas naturellement tous d'une égale somptuosité : Calvete signale, comme les plus somptueux, ceux de la chapelle et de l'oratoire et, comme les plus riches des autres verrières, celles qui ornaient la salle des fêtes de l'étage, du côté du jardin (C, 19, 31 et 37).

Les ouvrages de serrurerie, la plupart en bronze, étaient rehaussés de l'écusson doré de Marie de Hongrie, de rosettes et d'un M ; ce monogramme se répétait maintes fois ailleurs, notamment sur les portes (C, 31bis, 69, 71).

Les cheminées dont Dubrœucq ou son contre-maître avaient fourni les dessins, étaient en marbre de Rance ou

[1] Nous lisons dans Calvete : « Grandes y muy labradas ventanas ; puerta con pilares y architrabe de marmol pardo ; puerta al corredor, hecha como las dela gran sala ».

en pierre d'Avesnes (C, 3, 63). Nous en avons décrit les plus importantes ; les chambres n'en avaient qu'une seule ; les grandes salles en avaient deux. Il ne parait pas que ces cheminées aient été particulièrement remarquables, au point de vue artistique.

Les *galeries ouvertes* devaient contribuer à l'impression d'ensemble que les façades donnaient, du côté du jardin et des cours. C'est à la façade principale que la *nouvelle galerie* se trouvait, au premier étage ; la plus belle était la *gallerie haute* de la grande salle ; les corps de logis comportaient probablement, aux deux étages, des galeries vers le jardin et la cour. Les portes des chambres s'ouvraient sur ces couloirs ; les fenêtres donnaient sur l'enceinte de la ville et la vue portait au loin, sur les alentours[1]. La *galerie haute* est décrite comme suit dans les pièces d'archives : elle était constituée par treize arcades de 9 pieds de hauteur et de 6 pieds de largeur, que soutenaient quatorze piliers de pierre, pourvus de bases et de chapiteaux. Une architrave à moulure se développait sur toute la rangée des arcades ; de pilier en pilier et par-dessous, des balustres de marbre étaient alignés, jusqu'à la hauteur des piédestaux[2]. Ce couloir était orné de peintures à fresque, de Michel Coxcie (C, 35) ; trois portes, à encadrement de pierre, conduisaient à la salle des fêtes. C'est Hans Wisrutter qui composa le parquet de la *nouvelle galerie* du premier étage, vers la façade donnant sur la cour[3]. Calvete fait la des-

[1] Calvete écrit encore : « Gente, que estaua enlas ventanas de palacio, las quales caen sobre la cerca dela villa, porque aquella Real casa està casi edificada sobre la muralla y toma algunas torres d'ella, las quales son grandes y muy fuertes ».

[2] Cf. C, 63, 78[2], et Calvete : « Corredor muy hermoso y grande de estranas y diuervas pinturas con grandes y muy labradas ventanas que caen sobre el patio ; — puerta al corredor como las dela gran sala. »

[3] Cf. C, 58, et ci-dessous.

cription des galeries similaires qui se développaient dans les ailes du palais[1] et qui, agrémentées par les jardins et les cours, rendaient aisées les communications entre les appartements. Ce genre de galeries a son origine dans les cours à colonnades du *palazzo* italien ; à Binche, où il permit d'éviter l'uniformité des fenêtres alignées, il fut directement importé d'Italie.

Nous ne pouvons préciser, ni le nombre, ni la distribution des tours de l'ancien palais. Nous avons déjà parlé des tours qui surmontaient les murs d'enceinte de la ville[2], ainsi que des deux tourelles de l'entrée du château. Deux grosses tours sont mentionnées encore, ainsi qu'une *tour principale*. Il n'est pas possible de savoir si cette dernière était distincte des deux autres. La chapelle comportait, d'autre part, une grande tour et une tourelle, que nous ne connaissons pas davantage. Un document (C, 58), parle de payements effectués pour des planchers de « la noefve gallerye que Sa Majesté entend faire dessus la porte rustique estant entre les deux grosses thours dudit hostel, qui regard l'yssue de la dicte court »[3]. D'après ce texte, la *neuve galerie* se serait donc trouvée au-dessus du portail rustique, entre les deux grosses tours, vis-à-vis de l'issue de la cour : nous pouvons en déduire un ensemble assez précis. Ce portail rustique[4] était, selon toute apparence, le

[1] « El remate de aquel quarto [=*Quartier* de Marie] por defuera era de un muy alto y hermoso corredor arcado de unas verjas ò balaustres muy labrados de marmol que cayan sobre el patio ». Pour la cour : ... « en les ventanas d'el corredor baxo... y enel corredor alto, que està sobre las mas alta cornija descubierto y el ante pecho de balaustres de marmol muy labrado. »

[2] Les ailes du palais y étaient en partie adossées. Voir ci-dessus la citation de Calvete.

[3] La *porte rustique* est encore citée ailleurs (C, 65, 67).

[4] Ses débris forment, de nos jours, le porche d'entrée de l'*hôpital militaire* de Mons. Il en sera reparlé plus loin, dans l'*historique* du château de Binche.

portail principal du château, en face du pont-levis sur le seuil duquel les princesses, d'après le récit de Calvete, attendaient leurs hôtes, le 22 août 1549. Comme ce portail était flanqué des deux grosses tours, il devait être englobé dans une des parties latérales des bâtiments du palais : avec sa *neuve galerie* qui en formait l'étage et son toit pointu, cette construction devait donc rappeler la façade et les deux tours des églises gothiques [1]. Il se peut que la *platte-forme* (ou *plombée*) ait formé un toit plat, avec balustrade, au-dessus de la *neuve galerie*, puisque cette plate-forme se trouvait, nous dit-on, au-dessus d'une galerie et qu'on y avait accès de la bibliothèque, ménagée elle-même dans une des grandes tours (C, 63, 65). Avec cette façade, fermée dans son milieu, nous rencontrerions de la sorte notre première composition renaissance. Quant à l'ordonnance des deux tours, l'une était une tour à escalier, apparemment pourvue d'une entrée ; sur son faite conique, se dressait un *Eole* en cuivre doré, qui avait été coulé à Anvers, d'après un modèle fourni par Dubrœucq (C, 27, 32, 33). La seconde tour renfermait la chambre au trésor et la bibliothèque, donnant sur la plate-forme. Cette tour était de dimensions considérables ; percée de fenêtres nombreuses, elle comportait aussi une *galerie* à l'étage [2]. Le sommet était surmonté d'un Mercure, soit-disant antique, également en cuivre doré, que Marie de Hongrie s'était fait envoyer par l'évêque de Salzbourg [3].

[1] Cf. le plan de 1550, dans RUELENS (*Lettera* etc.).

[2] CALVETE écrit : « El Emperador, Reynas y Principe se pusieron alas vantanas dela torre principal de palacio, y las damas enel mirador alto della torre, y en otras ventanas, q̄ auia, estauan muchos Senores y Caualleros ».

[3] Cf. C, 55. Voir une lettre (en allemand) envoyée par Marie à ce prélat, le 16 nov. 1551, le priant de remettre au porteur la statue qui lui avait été promise. (*Doc. relatifs à la Réforme*, *Suppl. Comm.*, VIII, f° 69, et PINCHART, *ouv. cité*. — Il est question de la découverte d'un

A l'occasion des fêtes qui eurent lieu au palais, on imagina des motifs de décoration, composés surtout de colonnes et d'obélisques. Nous sommes très bien renseignés, sur une forme spéciale de cette ornementation occasionnelle, grâce à la relation de Calvete et à des documents qui la complètent encore (notamment sur les fêtes du 22 août 1549 ; voir aussi C, 63) : nous voulons parler du grand arc de triomphe. Il se dressait à proximité du pont-levis, soit en deçà, soit au delà. A l'entrée du palais, d'après le récit de CALVETE, on éleva un arc triomphal ; d'une splendide architecture d'ordre ionique, il était décoré d' « histoires » et de « peintures » et comportait « une grande arcade ronde » au milieu et deux arcades latérales. Des deux côtés s'élevaient deux colonnes cannelées, « coloriées en marbre blanc » et d'une hauteur de vingt pieds ; les bases étaient « dorées », comme aussi les chapiteaux. Dans les champs entre les colonnes, on voyait se dresser : du côté droit, Mars, le dieu de la guerre, couvert de la peau du lion, élevant son glaive de la main droite et tenant, de l'autre, son bouclier ; à gauche, se tenait Pallas, armée de la lance et du bouclier, cuirassée de son égide avec la tête de la Méduse. Au-dessus de l'architrave s'étalaient, à main droite, l'écusson de l'infant Philippe, au milieu celui de l'empereur et à gauche celui de Marie de Hongrie ; de nombreux trophées se développaient sous les écussons ; sur l'architrave, des peintures figuraient une foule de prisonniers de guerre, princes et généraux. La frise portait, en lettres d'or, l'inscription suivante : *Divo Carolo Quinto Caesari Imperatori Maximo*. A la partie inférieure du couronnement, on voyait

Mercure, en bronze, du XVI[e] siècle, dans les *Bull. du Cercle arch. de Mons, 6[e] série*. Une acquisition récente du *Berliner Museum* atteste, d'autre part, que les statuettes en bronze de Mercure se rencontrent plus d'une fois au XVI[e] siècle (donc avant celles du statuaire Jean Bologne).

se dresser un aigle puissant, dont les ailes portaient deux colonnes et qui tenait, entre ses serres, la devise impériale : *Plus Ultra*. Une Victoire couronnée de laurier, avec une palme dans la main, surmontait cet arc triomphal. La concavité de l'arcade était tout entière couverte de peintures, représentant les victoires que Charles-Quint avait remportées sur les princes de tant de nations ; des galères capturées, des navires coulés rappelaient les batailles navales que l'empereur avait gagnées ; d'autres peintures encore évoquaient de riches butins, enlevés aux ennemis vaincus. L'autre côté de l'arc avait une décoration analogue : à Pallas, correspondait un Hercule portant deux colonnes de jaspe sur les épaules ; à Mars correspondait un Mercure, avec des ailes à la tête et aux pieds, avec le caducée et la harpe. Cette description circonstanciée de Calvete nous fait voir, dans cet arc de triomphe, une copie de l'arc de Constantin. Mais il est à remarquer que ce type d'ornementation était très usité jadis, dans les pays du Nord. C'est ainsi que des centaines d'arcs triomphaux furent dressés en l'honneur du jeune Philippe (II), au cours de son voyage de 1549[1]. Dubrœucq avait dressé le plan de celui de Binche ; les statues en plâtre dont il était décoré, étaient de Luc Lange, qui avait peut-être utilisé des modèles de Dubrœucq (C, 63).

Les jardins du château, au nombre de deux, étaient appelés le *grand* et le *nouveau* (ou *petit*) jardin, proche de la conciergerie. Dans l'espace restreint dont on disposait à Binche, il ne fallait pas songer à s'inspirer de l'esthétique du jardin de la *villa* italienne. On se guida plutôt d'après l'architecture des jardins français, d'un goût si parfait et mettant en évidence les plus petites choses dignes d'être

[1] La *relation* de Calvete porte elle-même, dans le titre, la figuration typique d'un arc de triomphe. Cf. *L'entrée triomphale de Philippe à Anvers en 1549*, *édition latine* de Grapheus (1549), *éd. flamande* de Grapheus-Cœcke (1550), avec 19 arcs de triomphe.

vues. Nous relevons entre autres, à Binche : dans le milieu du grand jardin, un bassin en marbre de Rance[1], de dix pieds de diamètre, avec un autre, plus petit (qui surmontait sans doute le plus grand ; C, 57, 65) ; au centre du petit jardin, se dressait un pavillon, porté par huit colonnes « avec chapiteaux » (C, 63). Deux statues de plâtre, de grandes dimensions, moulées par Luc Lange et figurant le Nil et Cléopâtre, se dressaient sous les cintres de deux niches en briques, non loin de la conciergerie (C, 47, 48, 49, 52, 54, 60, 67). Cette Cléopâtre « antique », qui faisait pendant au Nil, évoquait vraisemblablement, dans la forme, soit une Ariane[2], soit une Agrippine. Les *notes* ajoutées à Guicciardin parlent d'une « artificielle Ceres longue de 28 pieds posée en un jardin ». Cette prétendue Cérès[3] serait-elle la Cléopâtre de nos pièces d'archives ? De pareilles dimensions (8 1/2 mètres environ) seraient bien considérables, même pour un piédestal. Les documents d'archives ne nous disent rien non plus d'un « mont Parnasse d'escaille de perles, avec la petite fontaine Helicon, sur laquelle estoyent assises les neuf Deesses musicales faites de marbre blanc ». Il faut ranger ce Parnasse et ces Muses parmi celles des « merveilles de Binche » dont nous ne pouvons pas contrôler l'authenticité.

Quant aux cours, elles sont dénommées « grande cour et arrière cour, petite cour du donjon » et « deux basses cours » (C, 31bis, 78^{3}). Il y avait donc une grande cour, qui était probablement celle de l'entrée, faisant face au pont-levis et au grand portail, et deux cours plus petites. Nous

[1] Et non pas en porphyre, comme le disent les *Notes* ajoutées à Guicciardin.

[2] Dans Sandrart (*éd.* 1675), la *figure* où l'on croit reconnaître Ariane piquée par un serpent, comme la Cléopâtre classique.

[3] A Mariemont, il y avait sur une fontaine une *médaille* de Cérès, en pierre d'Avesnes.

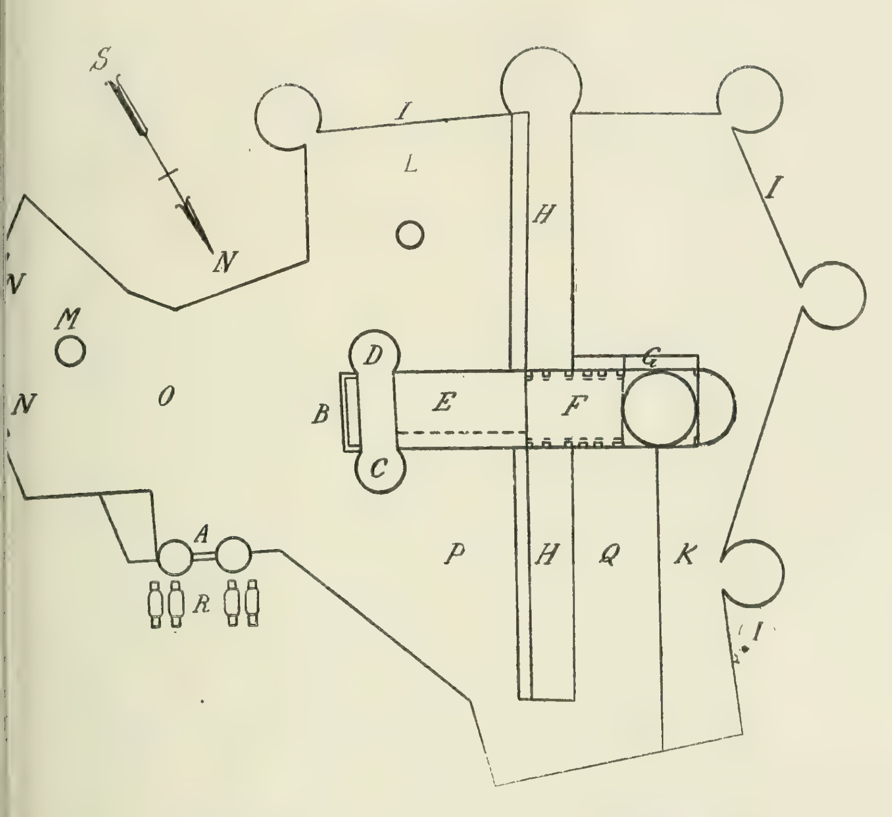
trouvons mentionnés deux cadrans solaires, l'un « contre la grosse tour regardant la cour » et l'autre au fond de la grande salle « vers le petit jardin » (C, 59). Les tournois se jouaient dans une des cours ; la lice mesurait quarante pas, en carré. La partie domestique du palais comprenait : la cuisine (avec des sous-sols, non loin de la chapelle), la *buerie*, la *pâtisserie*, la *fruiterie*, des étables, une forge et des remises aux voitures (= *hangar*, C, 31bis, 44, 65, 68, 73, 76). Les murs de la « courcelle près de la buerie » (C, 46) étaient décorés de deux tableaux, œuvres de Michel de Neufchâteau, peintre de Binche ; ces peintures figuraient Marie de Hongrie et saint Antoine.

Nous avons tenté de dresser un plan de l'ancien palais de Binche. Notre dessin ne pouvait être qu'approximatif, on le comprendra. Peut-être un jour aura-t-on la bonne fortune de découvrir un plan authentique et plus précis de ces constructions disparues.

Le *plan cadastral* conservé aux Archives du Royaume, à Bruxelles, nous a permis d'établir les dimensions et la forme de l'emplacement du palais disparu ; les pièces d'archives nous ont fourni les dimensions du plafond de la grande salle des fêtes (100 pieds sur 45), avec lesquelles la longueur de la galerie de l'étage est en correspondance (110 pieds), comme aussi les proportions du parquet de la salle réservée à Marie de Hongrie (soit 51 pieds sur 26) [1]. Il faut observer que, au dire de Calvete, les fenêtres donnaient sur les remparts de la ville et que le château englobait, dans ses parties bâties, plusieurs des tours fortifiées de Binche.

Les seuls documents figurés qui, à notre connaissance, nous renseignent sur le château de Binche au milieu du XVIe siècle, sont : un plan, dressé vers 1550, soit avant la destruction du palais de Marie de Hdngrie, et une vue de Pierre Le Poivre ; ils ne nous fournissent aucune donnée

[1] Voir nos *pièces justificatives*, C, 7, 21 et 78 [2].



A. Entrée avec pont (et conciergerie).
B. Portail rustique (et nouvelle galerie).
C. Tour à escalier.
D. Tour avec bibliothèque.
E. *Grand'salle* et galerie (au 1er étage).
F. Chapelle.
G. Oratoire.
H. Corps de logis.
I. Remparts de la ville (et tours).
K. Bâtiments domestiques.
L. Grand jardin avec bassin.
M. Petit jardin, avec pavillon.
N. Nil et Cléopâtre.
O. Grande cour.
P. Petite cour.
Q. Cour des services domestiques.
R. Arc de triomphe.

certaine, en vue d'une reconstitution ; ils sont peu précis et mal dessinés [1]. Dans les papiers de Philippe Baert [2], se trouve une note conçue en ces termes : « Feu Boudard, marchand à Binche, m'a dit qu'un apothicaire de Mons avait un tableau ou étoit représenté le palais de Binche ». Nous n'en savons pas davantage.

2. *Historique de la construction.*

C'est par lettres patentes du 20 février 1545 [3] que l'empereur Charles-Quint fit donation, à sa sœur Marie de Hongrie, de la ville fortifiée de Binche et de son territoire, dont elle affectionnait les abords, surtout pour leurs chasses très giboyeuses. Charles-Quint voulait ainsi, non seulement récompenser les services politiques de la gouvernante des Pays-Bas, mais encore dissiper les projets de retraite plus d'une fois exprimés par Marie de Hongrie et qui paraissaient renaître, à ce moment. Marie de Hongrie disposait, comme on sait, de plusieurs résidences princières aux Pays-Bas : les anciens palais des ducs de Bourgogne, à Bruxelles et à Tervueren, le palais de Marguerite d'Autriche à Malines,

[1] RUELENS, *Le siège et les fêtes de Binche*, dans les publications des *Bibliophiles de Mons*, n° 25, Mons, 1878, page 121. L'auteur est, à notre avis, trop optimiste quand il écrit : « Le château, malgré les imperfections du dessin, se distingue assez nettement ; on pourrait même le restituer dans ses parties principales. On voit que ce n'était pas un édifice d'une construction unique : c'était une agglomération de bâtiments reliant les tours des remparts ». — Dans le milieu, il est vrai, on aperçoit assez nettement la disposition de la façade, avec ses deux tours. La chapelle, avec sa lanterne, est indiquée à gauche, sur la *vue* de 1578 ; mais le dessin est très mauvais et la chapelle avait été, paraît-il, fort endommagée en 1554.

[2] Conservés à la *Bibliothèque royale de Bruxelles*. Cf. RUELENS, p. 58, n° 2.

[3] Cf. aux *Archives du Nord*, à Lille, les *Registres aux chartes* de 1542 à 1548, et aussi PINCHART, *notes*, carton 12.

l'ancien château de Turnhout. Ces demeures étaient-elles trop vétustes, à son gré, ou bien ne lui paraissaient-elles plus s'adapter aux nouvelles exigences de ses hautes fonctions ? Toujours est-il que la gouvernante générale songea bientôt à se faire édifier un palais nouveau, qui répondrait à ses goûts et qui serait bien à elle. En 1546, elle fit d'abord bâtir à Mariemont (près de Morlanwelz), un important pavillon de chasse et une maison de plaisance, avec une métairie.

Nous savons que Philippe du Terne, conseiller de Marie de Hongrie, devint receveur des domaines de Binche, à dater du 7 avril 1545 et que, à partir du 18 septembre de la même année, il dressa les comptes des *ouvrages et travaux exécutés aux châteaux de Binche et de Mariemont* (*Appendice*, C, I et II)[1]. Marie de Hongrie désigna ensuite François Cambier, « sommelier de son hôtel » et Gilles de la Samme, « trésorier des chartes du Hainaut et bailli des fiefs de Binche », en qualité de « commis à la supérintendance et conduicte des ouvraiges »[2]. Guillaume van der Bercht dessina probablement un premier *projet*, qui lui fut payé trente livres ; mais ce plan n'obtint pas l'agrément de Marie de Hongrie (C, 18). Au mois de mai 1545, elle se met en rapport avec le « maistre des ouvraiges à Boussut » et, sur un ordre daté du 15 mai, Dubrœucq se rend à Bruxelles auprès de la gouvernante générale « pour les affaires et conclusion de ses ouvraiges à Binche » (C, 15[2]). Un double concours de circonstances avait mis en évidence la personnalité de Dubrœucq : les chanoinesses de Sainte-Waudru avaient eu l'occasion de signaler à Marie de Hongrie, qui était leur abbesse, le grand talent dont le maître de Mons venait précisément de leur donner des preuves éclatantes.

[1] Voir aussi LEJEUNE, *ouv. cité*, pages 415 et 418.
[2] Cf. LEJEUNE, p. 416, et *Appendice* C, I (*Chambre des comptes*, n° 27.302, f°s 2 et 204).

D'autre part, Jean de Hennin, comte de Boussu, fut certainement l'un des premiers, à la cour, à signaler à l'attention de Marie de Hongrie l'architecte montois qui dirigeait à ce moment même, à Boussu, les travaux d'édification de son château renaissance. Dubrœucq va conférer maintes fois, dans les mois suivants, avec Marie de Hongrie dans ses résidences de Bruxelles, de Deventer et d'ailleurs[1] ; au cours de ces entrevues, l'architecte soumit ses plans et les modifia au gré de la princesse, qui finit par leur donner son approbation ; les devis furent également établis et Dubrœucq façonna même, pour faciliter les travaux qui allaient être entrepris, un *modèle en bois* que Michel de Neufchâteau peignit ensuite « de diverses couleurs » (C, 8)[2]. C'est une construction dans le style de la renaissance italienne que

[1] *Conférences* de Dubrœucq avec Marie de Hongrie, de 1545-1556 : sur l'ordre de la gouvernante (15 mai 1545), Dubrœucq passe 9 jours à Bruxelles pour *conclusion* des ouvrages de Binche (C, 15) ; en août 1545, 6 jours à Bruxelles (C, 10) et 7 jours à Bruxelles, en sept. 1545, pour soumettre *plusieurs plans* (C, 10) ; à Deventer (Overyssel), à la fin de l'année 1545, après terminaison des plans (C, 15) ; août et déc. 1546, 4 jours à deux reprises à Bruxelles, pour diverses *vacations* (C, 27) ; 6 jours à Bruxelles, du 19 au 24 janv. 1549, pour changements à apporter au jardin de Binche (C, 39) ; 6 jours à Bruxelles, du 6 au 12 mars 1549, pour les préparatifs des fêtes (C, 39) ; le 16 mai 1550, à Bruxelles, à propos des *remises* et de la *forge* (C, 44) ; le 15 nov. 1552, à Bruxelles, à cause de la *chute d'un mur* du jardin et pour la *nouvelle cour* de Mariemont (C, 55) ; en septembre 1554, 11 jours à Arras pour le *plan de la ville* de Binche (C, 74) ; du 31 oct. au 8 nov. 1554, 9 jours à Bruxelles pour les *réparations* de la *buerie* et de la tour de Mariemont (C, 73) ; en mars 1555, 8 jours à Anvers pour des *estimations* de maisons, à Binche (C, 74) ; du 19 oct. au 12 nov. 1555, 24 jours à Bruxelles pour *réparations* à la chapelle (C, 74) ; du 6 au 11 déc. 1555, 6 jours à Tervueren pour des *réparations* à Binche et à Mariemont (C, 72) ; en mai 1556, 23 jours à Turnhout pour des *estimations* de travaux à Binche et à Mariemont (C, 74).

[2] Un double de ce modèle en bois fut exécuté pour Éléonore de France, qui, depuis la mort de François Ier (1547), séjourna près de Marie de Hongrie (C, 25).

Dubrœucq allait édifier à Binche ; le maître de Mons entrait résolument dans des voies nouvelles, car le palais de Binche est le premier des châteaux princiers qui, aux Pays-Bas, se réclament directement de la renaissance italienne.

Les pièces d'archives nous offrent, par leur précision, le moyen de ressusciter en quelque sorte, dans toutes ses phases, la construction du château de Binche. Cet exposé historique présente donc un vif intérêt.

Nous devons faire remarquer ici que les indications de Philippe du Terne (ou de son scribe), dans les livres de comptes, se suivent d'après l'ordre dans lequel les payements étaient effectués ; elles ne nous renseignent donc pas, ou peu s'en faut, sur la succession même des *ouvrages*. Ainsi, les premiers émoluments payés à Dubrœucq ne se rencontrent pas avant la page 194 du premier registre (C, 8) ; ils portent également sur le *modèle*, déjà terminé par lui, alors que les premières *conférences d'affaires* et la *conclusion*, qui ne sont mentionnées qu'à la page 200 (C, 15 [2]), avec « le maistre des ouvraiges à Boussut », avaient eu lieu bien antérieurement. De même, des travaux de menuisiers, de charpentiers et de maçons sont enregistrés dans les comptes avant les premiers ouvrages de démolition des anciennes bâtisses (de la *grande salle, salle de Baudouin, maison de Cambrai*). On voit, par ces exemples, qu'un examen attentif et critique s'impose à nous, dans l'interprétation de ces documents d'archives.

Marie de Hongrie avait acquis, du chapitre de Cambrai, le 8 juillet 1545, un *héritage* contigu à l'emplacement sur lequel le château devait être bâti (C, 1, 2). On commença, en septembre de la même année, à démolir une ancienne *maison* qui s'élevait encore sur ce terrain, ainsi que des bâtiments datant du XII[e] siècle, qui se trouvaient enclavés dans les remparts de la ville fortifiée de Binche (du côté du couchant). Ces anciennes bâtisses, qui avaient appartenu aux comtes de Hainaut, avaient été occupées à la fin du XV[e] siècle par Marguerite d'York, la veuve de Charles le

Téméraire[1]. On les appelait la *grande salle*, la *cuisine*, *salle de Baudouin*, *grande et petite écuries* (C, 19). Les documents ne nous disent pas si on en utilisa les fondements, ou si Dubrœucq dressa ses plans sans tenir compte de ces anciennes constructions.

La gouvernante générale comptait recevoir bientôt à Binche, avec un éclat tout particulier, le jeune prince Philippe, à l'occasion de son premier voyage dans les Pays-Bas, en 1549 ; les grands seigneurs des XVII provinces seraient invités à ces grandes fêtes de cour ; Marie de Hongrie désirait faire à ses hôtes les honneurs de son nouveau palais de Binche. Elle recommanda donc toute diligence possible, dans l'exécution des ouvrages commencés. Le palais devait être somptueux, quoi qu'il en pût coûter. Nous nous expliquons, de la sorte, que le nombre des artisans et ouvriers de toutes sortes ait été exceptionnellement élevé, au cours de ces travaux. Dubrœucq, chargé de les conduire à bien, doit multiplier ses déplacements de Mons à Binche ; il va fréquemment conférer à la Cour, avec Marie de Hongrie. Le maitre architecte ne perdit ni ses peines, ni son temps : c'est en septembre 1545 que les bâtiments du XIIe siècle furent démolis ; au mois de décembre suivant, on jetait les fondements des nouvelles constructions ; on posa la première pierre en 1546, dès que la saison le permit[2], et, dès le mois de juillet 1549, Marie de Hongrie et sa suite pouvaient prendre possession du palais achevé[3].

Lorsque Dubrœucq eut fait approuver ses plans, l'organisation du travail fut réglée comme suit, au cours des confé-

[1] Cf. LEJEUNE, *loc. cit.*, page 415.

[2] *Ibid.*, page 419.

[3] Cf. *Lettera della gloriosa entrada*, éd. RUELENS, p. 68 : « Es el palacio vna muy buena y Real casa, y aunque ha poco mas de quatro años, que se commençò, tiene vn quarto acabado que en solo el se podia aposentar la Imperial Magestad, Principe y Reinas con todos los Officios de casa sin impedirsi vnos à otros ».

rences de l'architecte avec Marie de Hongrie : deux fonctionnaires de la Cour seraient chargés de la direction administrative des travaux ; ils transmettraient les ordres ou recommandations de la gouvernante et veilleraient à leur exécution ; les payements des salaires seraient effectués sur le compte des domaines, par l'entremise du receveur Du Terne, à Binche. Dubrœucq devait assumer la conduite matérielle des ouvrages. Le maître de Mons effectua aussi la livraison de tout ce qui avait été spécialement réservé à ses ateliers. Mais ce sont d'autres maîtres ou artisans qui exécutèrent directement différents ouvrages, soit de maçonnerie, soit de menuiserie ou d'ébénisterie, dont ils furent appelés, au préalable, à dresser eux-mêmes les plans. C'est ainsi que Philippe Lammeke, maitre-maçon de la cathédrale d'Anvers, livra des plans (*patrons*) pour la maçonnerie, en février et mars 1546 (C, 10, 11) et un autre Anversois, Pierre Thiels, *plusieurs patrons de la charpenterie des édifices* (C, 10, 12). Les maçons et charpentiers exécutèrent, d'après ces plans, tous ces ouvrages qui furent ensuite soumis, encore une fois, à l'approbation de commissions, formées d'hommes de métier et spécialement compétentes. Jean Hottoye et Antoine Charton, d'Ath, dirigèrent de la sorte les travaux de maçonnerie des *corps de logis* ; Baudechon Wéry, de Mons, dressa les charpentes d'après le plan de Thiels, après avoir au préalable *esté en Hollande veoir et visiter aucuns charpentaiges, affin de mieulx sçavoir conduire ceulx de la Sadicte Majesté* (C, 7, 10). Dans la suite, les maitres-maçons Jehan et Jehan Van den Bossche, de Bruxelles, sont à leur tour appelés à Binche, pour surveiller ou contrôler des maçonnages. Quant aux matériaux de construction (briques, pierres de Rance et d'Avesnes), Dubrœucq et Cambier les firent venir de Mont Dieu[1], en

[1] *Mont Dieu* désigne des carrières situées près des villages de Micourt, St-Avis, Éonaige et Hilairs. Cf. C, 19. [N. D. T.]

France, et des environs de Valenciennes, probablement par l'intermédiaire de marchands ou de deux tailleurs de pierre (Philippe de Haspre et Philippe Leuware ; cf. C, 19, 20, 23, 27). Le *mesurage* des maçonneries fut confié à une commission composée de Jehan Ansseau, « maistre machon du pays de Haynnau » et des mesureurs sermentés de Nivelles et de Rœulx, au début des travaux (en 1546) et ensuite, après leur achèvement, à une nouvelle Commission formée du même Jean Ansseau et de quatre maîtres-maçons de Bruxelles et d'Anvers (C, 13, 38, 43). C'est Dubrœucq qui fournit une partie des dessins pour les boiseries, qui furent soumises au contrôle de deux maîtres écriniers, Jehan Wantres, d'Anvers, et Andrien van Comberghe, de Bruxelles (C, 22, 28). Pour ces boiseries, des hommes de métier furent appelés d'Allemagne à Binche, où ils paraissent avoir été occupés depuis 1546 jusqu'en 1554 : Hans et Balthazar Bruye, de Nuremberg, Adolphe Thaur (un Wurtembergeois, qui avait travaillé à Cologne ?) et, après ces derniers, Hans et Michel Wisrutter, qui avaient antérieurement travaillé à Boussu. Nous trouvons aussi mentionnés les noms d'un menuisier hollandais, de Herlenghem (en Frise) et de Philippe de Nivelles, qui dressa notamment les boiseries somptueuses de la salle des fêtes à l'étage, d'après les dessins de Dubrœucq (C, 6, 16, 17, 21, 26, 34, 40, 42, 45). Dubrœucq fit tailler sur place, par des hommes de métier, les pierres et les marbres des cheminées, des portes, etc. (C, 3, 4, 5). Mais c'est dans son atelier de Mons que furent façonnées certaines pièces, celles qu'il fallait sculpter avec un soin plus minutieux, dans le marbre ou dans l'albâtre (C, 24, 32).

On employa l'année 1546 aux travaux de la maçonnerie de la *grande salle* et des corps de logis, dont on éleva aussi les charpentes ; on entama en outre la boiserie de ces deux parties du palais. L'année suivante, ce dernier travail fut achevé et on édifia la chapelle ; on posa les cheminées, on

les revêtit de leurs ornements ; on poursuivit les travaux de boiserie, tels que parquets, plafonds, lambris, pour lesquels Marie de Hongrie paraît avoir eu une prédilection toute particulière; on prépara partout les châssis pour le vitrage. Au cours de l'année 1548, la chapelle fut achevée, les tours furent bâties et surmontées de leurs statues, on poursuivit aussi la décoration des salles de fêtes. C'est cette même année que Michel Coxcye vint orner, de ses peintures, la galerie et la salle des fêtes. Tous les travaux furent menés à bien dans les premiers mois de l'année 1549 et l'on se mit à préparer les grandes fêtes qui devaient avoir lieu du 22 au 30 août. Cependant, l'aménagement luxueux de ce palais nécessita encore, et pendant longtemps, l'intervention de nombreux hommes de métiers, menuisiers et serruriers notamment. Les jardins furent, à leur tour, dessinés et ornementés de leurs statues en plâtre[1]. Les travaux se prolongèrent ainsi jusqu'en 1554, c'est-à-dire jusqu'à la veille de la catastrophe qui amena la destruction du palais.

Au cours des guerres que François Ier et Henri II poursuivirent pour s'emparer des États bourguignons, Marie de Hongrie avait fait livrer aux flammes plusieurs châteaux de la couronne de France. C'était un droit que les belligérants s'arrogeaient, sans le moindre scrupule. Aussi la gouvernante des Pays-Bas n'était-elle guère fondée à se plaindre, dans une lettre à Granvelle (qui venait de visiter les ruines fumantes des châteaux de Binche et de Mariemont, et avait adressé un rapport à Marie de Hongrie, à ce sujet), de la cruauté impitoyable et de la lâcheté du roi Henri II qui, lors de sa campagne de 1554 dans les Pays-Bas, avait incendié par représailles, tous les châteaux princiers ou seigneuriaux qui s'étaient trouvés sur le passage de ses armées. Comme le château de Mariemont, le palais de

[1] On moula des statues en plâtre, pour les jardins de Mariemont comme pour ceux du palais de Binche.

Binche devint la proie des flammes, après la prise de la ville, le 22 juillet 1554. « *Souvenez-vous de Folembray, folle Marie !* » Telle est, comme on sait, l'inscription que le roi Henri II laissa parmi les ruines avant de quitter Mariemont [1]. Henri II rappelait de la sorte à Marie de Hongrie qu'elle avait fait détruire, peu de temps avant, un des châteaux préférés du roi de France (situé entre Laon et Noyon). Le texte de plusieurs lettres, de ton plutôt affecté, que Marie de Hongrie écrivit alors à Charles-Quint ou à Granvelle, ne pourrait pas exprimer le véritable état d'âme de la châtelaine de Binche, avec autant de force que le serment solennel que des contemporains lui attribuent : Marie de Hongrie aurait juré de ne pas prendre de repos avant d'avoir fait tomber, pierre par pierre, le château de Fontainebleau. Et le caustique Brantôme a raison de nous dire qu' « elle tomba en telle destresse, despit et rage qu'elle ne s'en put de long temps rapaiser » [2]. Le coup était bien pénible, pour Marie de Hongrie ; cette catastrophe semble avoir déterminé de nouveaux projets de retraite, dans l'esprit de la gouvernante générale qui avait songé, plus d'une fois déjà, à quitter les Pays-Bas pour se retirer en Espagne. L'anéantissement inopiné du château de Binche dut affecter bien douloureusement Jacques Dubrœucq. Ces constructions étaient les plus importantes de celles qu'il avait édifiées ; les autres châteaux que le maître de Mons avait été chargé de bâtir étaient, les uns déjà détruits, les autres encore inachevés. Quant aux pièces les plus précieuses du mobilier du palais de Binche, peintures, tapisseries, meubles, etc., on avait pu les mettre en sûreté, à la nouvelle des premières incursions françaises ; dès le 30 juin 1554, on les avait emportées de Binche à Mons (C, 64).

[1] Cf. *Notes* de Pinchart, carton 11 bis (*Ruines de Binche*), Notes du comte de Wynants ; Henne, *Hist. de Charles-Quint*, t. x, p. 130.
[2] *Mémoires* 12°, xv, 322.

Une partie des bâtiments de l'ancien palais avait pourtant été épargnée par l'incendie. Aussitôt après le départ des troupes du roi Henri II, on se mit à réédifier le château de Marie de Hongrie (C, 65) : on releva la porte rustique, la chapelle, la galerie, la buerie ; on rétablit le petit jardin, comme aussi les bâtiments domestiques (C, 65-68, 73-76). Mais la gouvernante des Pays-Bas ne témoigna plus désormais, à sa résidence de Binche, l'intérêt qu'elle lui avait voué dans le passé ; la vieille ville de Binche ne parvint pas davantage à se relever, en dépit des efforts que l'on tenta, pendant de longues années, en vue de son rétablissement. En mai 1556, Dubrœucq alla séjourner à Turnhout, pendant un laps de vingt-trois jours, pour prendre part à des conférences avec Marie de Hongrie. Ces entrevues furent les dernières. Par *lettres* datées du 13 mai 1556, la gouvernante générale réduisait les honoraires annuels de Dubrœucq, de deux cents à cent florins [1]. Ce fut la fin des *ouvraiges* de Binche. Le bateau, à bord duquel Marie de Hongrie quitta les Pays-Bas pour toujours, leva l'ancre le 17 septembre 1556 ; deux ans plus tard, le 17 octobre 1558, la veuve de Louis de Hongrie mourait à Cigalès, en Espagne, un mois après l'empereur Charles-Quint, son frère [2]. Elle avait tenu, jusque dans les derniers temps de sa vie, à contribuer personnellement, de ses deniers, aux travaux de réédification de la ville de Binche, son ancienne résidence [3]. Mais depuis lors, le château de Binche est resté à l'état de ruine.

[1] Depuis le 12 mai 1545, Dubrœucq recevait « la somme de deux cents florins carolus d'or de gaiges et traictement par chacun an, tant et si longuement qu'il serait occupé aux dist ouvraiges et ce, outre... les vacations qu'il pourra faire... au-dehors du pays de Haynnau ». (*Lettres* de Marie de Hongrie, datées de Bruxelles, le 27 sept. 1546. Cf. C, 77. [N. D. T.])

[2] PINCHART, *Revue univ. des Arts*, III, 127.

[3] PINCHART, *notes*, carton 12 ; n° 27.311, f° 54 v° ; C, 74 ; LEJEUNE, page 441.

Au XVIIe siècle, Albert et Isabelle firent édifier, à Mariemont, un nouveau palais [1] dont les débris, encore imposants aujourd'hui, attestent l'ancienne splendeur ; les archiducs se préoccupèrent, dans la même occurrence, de conjurer les ravages que de longues années d'abandon avaient déjà pu causer aux derniers vestiges du palais de Marie de Hongrie [2].

La protection de ces ruines fut, encore une fois, estimée urgente en 1700 ; et quatre ans plus tard, au mois de mars 1704, les *directeurs de l'hôpital royal* de Mons, qui était alors en construction, obtinrent l'autorisation de se servir des matériaux, encore utilisables, provenant du château ruiné de Binche (C, 78). Ces bâtiments de l'hôpital militaire de Mons ayant, à leur tour, été consumés dans la suite par l'incendie et remplacés par des bâtisses toutes différentes, c'est à peine s'il est resté quelque trace de pièces anciennes, auxquelles Dubrœucq aurait mis la main, au XVIe siècle. Nous ne pouvons guère signaler que le portail d'entrée, de style rustique, encore visible actuellement, mais fort endommagé et qui pourrait être un reste de la *porte rustique* du château de Marie de Hongrie.

En 1757, la ville de Binche avait pris le terrain des ruines à bail emphytéotique [3] ; lors de la révolution, ce terrain devint propriété de l'État ; de nos jours, la ville l'a fait transformer en parc public. Les fondements de l'ancien château subsistent encore dans le sol ; on pourrait les dégager sans qu'il en coûtât de grands frais et il serait aisé de reconstituer sur place tout le plan du palais disparu, si on voulait en prendre la peine.

[1] *Archives du Royaume*, à Bruxelles : *Chambre des Comptes*, nos 27.316 à 27.318 ; LEJEUNE, p. 445.

[2] *Ibid.*, nos 27.319 à 27.378, de 1608 à la fin du XVIIe siècle ; LEJEUNE, *loc. cit.*

[3] C'est de cette époque que date le *plan cadastral* (de 1787) conservé aux *Archives du Royaume*, à Bruxelles, et que nous avons signalé ci-dessus, page 270.

3. *La part de Dubrœucq dans l'édification du palais de Binche.*

Il est essentiel de déterminer au préalable, en l'occurrence, dans quelles proportions l'architecte a pu disposer de sa liberté d'action, aussi bien dans le levé des plans qu'au cours même des travaux de construction. Marie de Hongrie fixa, à son gré, le nombre des bâtisses à édifier et la disposition générale qu'il fallait leur donner ; l'emplacement choisi, circonscrit par les remparts de la ville fortifiée, était strictement limité et ne comportait aucune considération d'ordre purement esthétique. Telles sont les données auxquelles Dubrœucq dut subordonner ses dispositions constructives ; Marie de Hongrie se réservait, par surcroît, d'approuver ou de modifier en dernier ressort.

Nous avons reconstitué ci-dessus, autant qu'il était possible de le faire, le plan de l'ancien château de Binche ; nous n'avons donc plus à revenir sur la distribution des bâtiments, sur le détail de certaines parties telles que les jardins, la chapelle, les corps de logis, sur les communications établies entre les salles des fêtes, les salles de réception ou les bâtisses domestiques [1].

Les regards du visiteur qui arrivait par l'entrée du château, tombaient d'abord sur une façade transversale et rencontraient un corps de bâtiments à deux étages [2],

[1] L'auteur inconnu de la *Lettera della gloriosa e trionfante entrada* appelle le château de Binche, un *palazo senza forma d'architettura ed imperfetto* (éd. Ruelens, p. 68). Mais il faut voir, dans cet écrivain, un critique italien quelque peu blasé et ne comprenant guère l'architecture des pays du Nord. Cf. Salignac, p. 103 v° : « touts les estages estoyent d'une très belle grandeur, proportionnée aux reigles et mesures d'architecture ».

[2] Ce corps de bâtiments se terminait plutôt par un toit pointu, pensons-nous, que par une plate-forme à pans verticaux.

flanqués de deux grosses tours. Au rez-de-chaussée, se dressait un portail rustique, surélevé sur un escalier ; une *galerie* ouverte se développait au premier étage. Les tours à couronnement conique étaient surmontées de statues de bronze, figurant Mercure et Éole.

Les fenêtres très nombreuses des chambres, des galeries, des tours et des lucarnes, furent exécutées et décorées d'après des dessins que Dubrœucq avait dressés lui-même. Dans tous ces bâtiments, qui se rencontraient forcément en angles multiples et qui se heurtaient de toutes parts aux remparts de la ville, le maitre de Mons prit soin de distribuer de longues galeries, d'où la vue pouvait se reposer sur des jardins riants. Dubrœucq songea, sans aucun doute, à s'inspirer ici des cours ornées de colonnades et de jardins, qu'il avait pu voir dans les palais des villes d'Italie, avec leurs bassins décoratifs et leurs statues ornementales (dressées sur des socles, ou parfois dans des niches maçonnées).

Dubrœucq ordonna la chapelle castrale dans des formes simples, qui rappelaient strictement le style de la renaissance italienne, à ses débuts. Il faut voir dans cette composition, qui était une nouveauté dans les Pays-Bas, une création toute personnelle du maître montois.

Quant à la décoration intérieure du palais, surtout celle des appartements privés, Marie de Hongrie se réserva de la disposer à son gré ; Dubrœucq n'y intervint que pour exécuter les ordres ou les recommandations qu'on lui transmit. Les principaux motifs de la composition ou de l'ornementation des portes et des cheminées furent pourtant son œuvre ; nous pouvons aussi lui attribuer les médaillons de marbre, qui entrèrent dans la décoration de la salle des fêtes, à l'étage. Ce sont des hommes de métier, de provenance diverse, qui exécutèrent les plafonds ouvragés, les parquets rehaussés de marqueterie et les lambris de bois sculpté ; Dubrœucq composa cependant les dessins de plu-

sieurs de ces boiseries précieuses, notamment de celles destinées aux salles de fêtes [1]. La décoration intérieure se signalait surtout par des peintures (il y avait là plusieurs tableaux du Titien), par de riches broderies et des tapisseries de haut prix. L'intervention de Dubrœucq n'eut pas à s'exercer pour les verrières, ni pour l'ornementation picturale des galeries. C'est le maître de Mons qui livra, pour une des tours, le modèle de la statue d'Éole, qui fut coulée en cuivre, à Anvers ; peut-être Dubrœucq modela-t-il également plusieurs des figures antiques, que Luc Lange exécuta ensuite en plâtre. Enfin, c'est Dubrœucq qui se chargea de la livraison des trois Cerfs, destinés à la décoration de la salle de la princesse Éléonore. Ces pièces, en grandeur naturelle, furent sculptées dans le marbre ; on orna de ramures authentiques, dit-on, les têtes de ces trois cerfs [2].

C'est Dubrœucq qui présida à la décoration du palais, lors des fêtes qui s'y donnèrent en 1549 (C, 39) : il dressa l'arc triomphal avec ses statues ; il conçut les plans des principaux détails ornementaux, colonnes, obélisques, tribunes, barrières, etc.

L'ordonnance architectonique du palais de Binche ne comporta pourtant pas, de la part de l'architecte, une intervention aussi importante et aussi décisive que celle qu'aurait réclamée, par exemple, l'édification de l'un ou l'autre des grands châteaux français, à la même époque. La diligence dont il fallait faire preuve, dans l'exécution des travaux de Binche, auxquels on avait assigné d'avance un laps de quatre années, rendait impossible en fait cette minutie gracieuse des détails, qui donne un si grand charme aux

[1] C'est ce que les pièces d'archives nous apprennent.

[2] Calvete de Estrella avait compté, sur ces ramures, un total de trente-deux pointes ; il se donne la peine de nous le certifier lui-même.

bâtisses du même genre, en France. Les motifs des fenêtres, des lucarnes, des portes, des cages d'escalier, d'une part, et la présence des tours ou des tourelles ne demandaient pas davantage, à Binche, la richesse fouillée des détails, dans leur réalisation matérielle. Mis en parallèle avec les châteaux princiers de France, le palais de Binche nous paraitrait bien inférieur, sous ce rapport. Mais c'est à un autre point de vue qu'il convient de se placer, pour émettre ici un jugement : rapproché des édifices érigés dans les Pays-Bas, au milieu du XVI[e] siècle, ce palais se classe d'emblée au premier rang ; rompant avec les formes établies par une longue tradition, il creuse des sillons nouveaux, il ouvre à l'art de son époque des voies rénovatrices. Le maitre de Mons a, de propos délibéré, imprégné son œuvre d'une certaine simplicité de formes; il se réclame à l'évidence de la renaissance italienne et non pas de l'architecture des châteaux français ; le château de Binche nous donne une preuve manifeste de son talent résolument novateur.

En résumé, c'est dans la façade des tours, dans l'ordonnance de la chapelle et des galeries, et à l'occasion de l'arc triomphal que Dubrœucq intervint comme architecte, au palais de Binche ; il fournit aussi les dessins de plusieurs boiseries ouvragées. Comme statuaire et sculpteur, il faut lui attribuer la statue d'Éole, les trois cerfs, les médaillons de la salle impériale, et enfin les modèles des statues en plâtre.

Aux termes d'une ordonnance de Marie de Hongrie, datée du 27 septembre 1546, Dubrœucq fut gratifié, pour ses *ouvrages* de Binche, d'un traitement annuel de deux cents florins, à partir du 12 mai 1545. Ses vacations extraordinaires et les voyages auxquels il était astreint *au-dehors du pays de Haynnau* lui étaient payés à part. Le 13 mai 1556, à la veille de son départ pour l'Espagne, Marie de Hongrie réduisit à cent florins les émoluments de son architecte attitré. Encore portée en compte par le *receveur du domaine de Binche*, en 1559 et en 1560, cette somme

de cent florins fut alors rayée par la *Commission des comptes*[1]. A partir du 16 mai 1555 jusqu'à sa mort, Jacques Dubrœucq toucha une pension annuelle de deux cents livres en qualité de *maître artiste de l'Empereur*, en reconnaissance de la participation que le maître de Mons avait prise aux constructions, projetées ou décidées à Gand et à Bruxelles, par Charles-Quint[2].

---

[1] Cf. *Appendice*, C, 77 (1-5).
[2] *Ibid.*, D, 22.

VIII.

Châteaux et Hôtels-de-ville.

1. *Boussu.*

Le premier grand travail d'architecture que Dubrœucq, à notre connaissance du moins, ait été appelé à effectuer, lui fut confié au moment même où il exécutait ses œuvres sculpturales les plus importantes, à savoir les statues et les bas-reliefs de grandes dimensions, destinés au jubé de Sainte-Waudru, à Mons : un des seigneurs les plus riches et les plus influents des Pays-Bas, Jean de Hennin, comte de Boussu, favori et grand écuyer de Charles-Quint, nourrissait le projet de faire réédifier le vieux château de ses ancêtres. Il voulait remplacer, par des constructions nouvelles, son antique manoir que déparaient, lui semblait-il, ses tours massives, ses créneaux surannés, ses hautes murailles et ses larges fossés qui avaient servi à en assurer la défense militaire, dans les siècles passés, mais qui ne répondaient plus ni au goût, ni aux exigences nouvelles du XVIe siècle [1]. La renommée que ses grands travaux du jubé de Mons valaient déjà à Dubrœucq, décida le comte Jean de Hennin à prendre le maître de Mons pour architecte. C'est en 1539 que Dubrœucq dressa les plans du nouveau château de Boussu ; c'est lui qui en dirigea vraisemblablement la construction [2]. On posa la première pierre le 24 mars 1539 [3] ; mais les travaux n'étaient pas encore

[1] Cf. *gravure* dans DINAUX, *Archives du Nord*, 3e série, IV, p. 472; DEVILLERS, dans les *Annales du Cercle archéol. de Mons*, tome II, et RUELENS, dans les *Bibliophiles de Mons*, publication n° 25.

[2] Il est appelé *maître des ouvraiges à Boussut*, en 1545 (*Appendice*, C, 15).

[3] Cf. *l'inscription* publiée ci-dessous.

achevés quinze ans plus tard, en 1554[1]. Charles-Quint, en 1544, et Philippe II, en 1549, furent néanmoins les hôtes de Jean de Hennin, à Boussu. Le roi de France Henri II, fit livrer le château aux flammes, en même temps que ceux de Binche et de Mariemont, lors de son incursion aux Pays-Bas, en 1554[2]. Jean de Hennin mourut en 1562, d'après son épitaphe. Ses descendants occupèrent des postes élevés dans les armées espagnoles ; ils ne se préoccupèrent pas de rebâtir le château disparu[3]. On signale une vente d'objets d'art par les seigneurs de Boussu, en 1626. Le duc de Caraman fit édifier un nouveau château à Boussu, en 1810, en utilisant une partie des bâtiments de l'entrée, qui n'étaient pas entièrement anéantis. Ce château de 1810 existe encore de nos jours.

Plusieurs inscriptions, restées intactes dans les bâtiments mêmes du château, ont une valeur documentaire pour l'histoire de l'ancien château. ANNO DNI MDXXXIX DIE XXIIII MARTII SITVS FVIT PRIMVS LAPIS HVIVS AEDIFICII. Une seconde inscription, de la même nature, est conservée encore à Boussu, mais en texte français ; il y en a même une troisième, portant en outre les mots suivants : A IAMES BOVRG^{NE}. Dans le jardin, une dalle porte le texte qui suit, gravé dans la pierre : BRULE EN MDLIV, RECONSTRUIT EN MDCCCX. Deux statues en plâtre, représentant Charles-

[1] Car en 1550, l'écrinier allemand Hans Wisrutter va chercher, à Boussu, les hostieulx (= outils) de son frère Me Michel (C, 40) ; Luc Lange livre, en 1552, des statues en plâtre au châtelain de Boussu (C, 52).

[2] Voir ci-après le texte des *inscriptions*. La prétendue destruction du château de Boussu, par les Espagnols, en 1579, n'est pas plus admissible que la fable qui fait incendier le somptueux château par Jean de Hennin lui-même, après la visite de l'empereur Charles-Quint (sous prétexte qu'après un honneur si insigne, personne n'aurait plus été digne de l'occuper !). Cf. nos indications bibliographiques, à la fin du présent ouvrage.

[3] Voir les *notes* ajoutées à GUICCIARDIN.

Quint et François Ier, et qui paraissent assez anciennes, se dressent encore dans le vestibule du château, à droite et à gauche de l'entrée principale. Faut-il les attribuer à Luc Lange, ce mouleur en plâtre qui travailla à Mariemont et à Binche, au temps de Marie de Hongrie et qui, d'après les pièces d'archives, aurait livré plusieurs statues au comte Jean de Hennin (en 1552 ; C,54), d'après des modèles fournis par Jacques Dubrœucq ? Dans ce cas, Henri II aurait tenu à épargner les statues de son père et de l'illustre rival de François Ier, lors de l'incendie de 1554. La façade actuelle de Boussu pourrait également avoir gardé quelques débris du château du XVIe siècle [1].

Le chapitre de Sainte-Waudru, à Mons, fit en 1626 l'acquisition de quatre colonnes en marbre blanc, provenant de l'ancien château de Boussu [2] ; ces colonnes, que l'on peut voir aujourd'hui dans le chœur de la collégiale [3], sont les seuls restes authentiques qui aient été conservés, à notre connaissance, du château du XVIe siècle. Deux de ces anciennes colonnes servent de socles aux statues de Moïse et de David, qui proviennent du jubé de Dubrœucq (*Planche* XXV). Ces colonnes sont sveltes et frappent par leur élégance, qui fait contraste avec la lourdeur d'expression des colonnes qui soutiennent l'autel voisin (celui de Ste-Madeleine). Le profil en est très soigné ; les chapiteaux portent une ornementation assez riche, mais faiblement

[1] Une vente d'objets provenant de l'intérieur du château a eu lieu, sur place, en octobre 1902. Tout ce que nous avons pu savoir à ce sujet, c'est que le total de la vente a produit une somme de 16.000 francs.

[2] Voir D, 1, et les *Documents officiels sur Ste-Waudru*, p. 55.

[3] Aux côtés du maître-autel. — Les deux autres colonnes, provenant de Boussu, servent actuellement de supports à des *anges*. Elles sont ornées, comme les premières, d'attributs guerriers et des armoiries des anciens seigneurs de Boussu. Cf. G. DECAMPS, *Mons, Guide du Touriste*, éd. 1904, p. 118. [N. D. T.]

marquée, de têtes d'animaux ailés et de feuilles d'acanthe, Les bases de ces colonnes sont décorées des armes anciennes des seigneurs de Boussu.

Une *vue* de Boussu, conservée aux Archives de l'État, à Mons, représente un château du moyen âge, antérieur par conséquent au château bâti par Dubrœucq [1]. Wattiez prétend [2] avoir découvert un plan du château du XVIe siècle, dans les archives des descendants des anciens châtelains de Boussu (au château de Beaumont). Ce plan figure un bâtiment d'entrée, précédant une grande cour en forme de losange ; le corps principal consistait en un ensemble de constructions rectangulaires, dont la face était courbée en arc, du côté du jardin. Wattiez émet l'avis qu'il y a concordance entre ce plan ancien et la description de Guicciardin (telle que la présentent les *notes et commentaires*, sujets à caution, des éditions françaises). Nous ne découvrons pourtant, dans le premier, ni les appartements des maîtres, ni les galeries, ni les vastes bâtiments des écuries. Les indications ne coïncident guère que pour les constructions de l'entrée du château et pour la grande cour. Nous en concluons que ce prétendu plan d'ensemble n'était qu'une esquisse, figurant le portail et le corps principal de l'ancien château de Boussu.

Au dire de Delmotte [3], la partie la plus riche du château aurait été une construction de forme arrondie, dénommée la *Salle d'Apollon* ; c'est de cette *salle* que, si l'on s'en rapporte au témoignage de plusieurs auteurs, proviendraient vraisemblablement les colonnes décoratives conservées de nos jours à Sainte-Waudru. C'est en effet dans la *Salle d'Apollon* que les œuvres d'art, sculptures et

[1] Cf. ci-dessus, en tête du chapitre, *note* 1.

[2] *Histoire de Boussu*, p. 36.

[3] Cf. les *notes* ajoutées à LE MAYEUR. Nous ignorons où Delmotte a pu puiser ces renseignements, que PAQUOT (*Mémoires*) et BAERT ne donnent ni l'un ni l'autre.

tableaux mentionnés par Guicciardin et Van Mander [1], puis par Baert et Delmotte, auraient pu se trouver. On y voyait aussi une statue d'Hercule, en argent, haute de douze pieds, œuvre du maître Chévrier d'Orléans, que l'on disait produite d'après un modèle de Rosso [2]. Cette statue avait été offerte en 1540, par les habitants de Paris, à l'empereur Charles-Quint, qui en fit cadeau dans la suite au comte de Boussu. On vantait partout la somptuosité de la décoration intérieure de cette demeure : les *notes* annexées à Guicciardin signalent en particulier ce fameux Hercule en argent, la *galerie des ancêtres* et des *peintures de chevaux*. Petit [3] affirme, à son tour, avoir vu plusieurs bas-reliefs précieux et des cheminées richement décorées, qui provenaient du vieux château du XVIe siècle.

Si l'on s'en rapporte aux *notes* ajoutées à Guicciardin, le château de Boussu aurait été directement ordonné sur le modèle des résidences princières de France. Les bâtiments étaient disposés suivant un rectangle de grandes dimensions. On nous signale, comme particulièrement remarquables, le portail d'entrée et des galeries à rampes surmontant les vastes bâtiments des écuries [4]. Des portes en grand nombre s'ouvraient sur ces galeries et donnaient accès aux appartements des maîtres, qui faisaient de fréquents séjours à Boussu. Cet ensemble de constructions comportait certainement une chapelle castrale. Nous avons déjà parlé du corps principal et de la *salle d'Apollon*. C'est derrière le grand bâtiment rectangulaire que se trouvait le jardin ; très vaste, il était dessiné dans le genre français, orné de pavillons et agrémenté de nombreuses

[1] L. HYMANS, *Le Livre des peintres, de Van Mander*, t. I, p. 354.

[2] *Giov.-Batt. Rossi* (ou *le Rosso*), peintre florentin, mort à Fontainebleau (1496-1541). [N. D. T.]

[3] Voir notre *bibliographie*.

[4] Trois et même quatre chevaux pouvaient, paraît-il, y passer de front.

fontaines, auxquelles on avait donné des noms *de pays et de montagnes.* A part ces dernières données, nous retrouvous ici, comme antérieurement au château de Binche, les formes principales du style adopté par Dubrœucq, dans ses travaux d'architecte. C'est le cas pour le portail d'entrée, la grande salle du château, les galeries, la cour et même le jardin.

L'intervention de Dubrœucq, comme architecte, s'exerça donc à Boussu, à peu près dans la même forme qu'antérieurement à Binche. Les éléments architecturaux étaient presque identiques de part et d'autre. A Binche, les tours avaient une grande importance, comme nous l'avons vu ; nous ignorons, faute de renseignements, le rôle que cet élément a pu avoir à Boussu. A Binche, la *grande salle* ne comportait certainement pas la construction arrondie, qui est signalée à Boussu. C'est le seigneur de Boussu qui, d'autre part, aura imposé à son architecture les éléments particuliers aux demeures princières de France, que Dubrœucq adapta à l'ensemble de son projet, notamment la décoration du jardin, avec ses pavillons et ses fontaines. Nous dirons, en terminant, que ce château renaissance, dont les plans datent de 1539 et virent donc le jour antérieurement à ceux de Binche, nous apparaît comme la première en date des constructions qui se réclament de l'influence italienne, dans ce genre architectural ; à plus d'un titre, cette production du maître montois mérite, comme on le voit, d'arrêter l'attention des historiens d'art.

2. *Mariemont.*

Tandis que les travaux entamés à Binche se poursuivaient avec activité, Marie de Hongrie formait le dessein de se faire bâtir un *hostel* à Morlanwelz, au milieu des grands bois de son domaine très giboyeux de Binche. Elle comptait donner, à ce château *de chasse*, le nom de Mariemont. C'est

en 1546 que la gouvernante des Pays-Bas fit connaitre son projet [1] ; les travaux de construction, commencés probablement en 1548, furent conduits parallèlement à ceux de Binche et nous voyons Jacques Dubrœucq, Jehan Ansseau et Luc Lange y prendre part, comme à Binche (D. 2, 3). Quant aux payements effectués pour Mariemont, les livres de comptes les renseignent, soit à part, soit avec ceux de Binche.

Pinchart et Lejeune n'ayant pas fait le relevé détaillé de ces comptes avec le même soin que pour le château de Binche, il ne nous est pas possible de donner beaucoup d'indications très précises [2] sur l'*hostel* disparu de Mariemont. Calvete de Estrella s'est borné à nous faire le récit des fêtes de 1549, à Mariemont (un simulacre d'assaut et un repas de fête qu'on improvisa sur la terrasse du jardin) ; nous n'avons rien à glaner non plus, soit dans les éditions de Guicciardin, annotées au XVII[e] siècle, soit dans les descriptions commentées de l'invasion française de 1554, dans laquelle le roi Henri II fit incendier le château de Marie de Hongrie.

Nous groupons ici les renseignements que les extraits des registres de comptes (D, 2 et suiv.) ont pu nous fournir. Le bâtiment principal formait un corps de logis à deux étages, avec des galeries vers le jardin (D, 10, 13) et une tour imposante (D, 2, 13), dans laquelle fut posée une horloge artistement ouvragée. Ce château, établi dans la forêt de Mariemont, était spécialement destiné à servir de maison

[1] Dinaux (*Archives du Nord*, 2[e] série, VI, p. 99) nous apprend l'existence, à Lille (*Chambre des comptes*, 1546, n° 249), d'une « farde contenant les actes de déshéritances et d'héritances des acquisitions de plusieurs parties de maisons et terres, faites par l'archiduchesse Marie d'Autriche, sur le terroir de Morlanwelz (proche Binche), pour construire son château nommé Marie-Mont »

[2] Un chercheur patient tiendra peut-être un jour à compléter les renseignements recueillis par Pinchart et Lejeune.

de plaisance à Marie de Hongrie, à sa sœur Éléonore et à leur suite. Lorsque Charles-Quint et son fils Philippe (II) y vinrent en 1549, la gouvernante des Pays-Bas leur fit une réception somptueuse ; mais les princes ne logèrent pas à Mariemont, à cette occasion. Les pièces d'archives ne font mention, ni d'un portail d'entrée, ni d'une *grand'salle*, comme à Binche.

La chapelle castrale devait avoir beaucoup d'analogie avec celle de Binche ; elle était de dimensions pourtant plus réduites ; on y voyait un autel portatif, dressé par Dubrœucq et orné d'un bas-relief en albâtre, qui figurait *le crucifiement de Nostre Seigneur et Dieu le père par dessus* (D, 14). Ce *tableau* sculpté, qu'entourait un encadrement de bois doré, reposait dans une *custode paincte de noir* [1].

On nous signale en particulier la *sallette* du premier étage, réservée à Éléonore de France. Cette salle, où se développaient des fresques peintes par Hubert Le Maire, de Mons (D, 5), était en outre décorée de treize statues en plâtre, moulées par Luc Lange d'après des modèles de Dubrœucq (D, 6) [2].

L'architecture des *thour et hostel de sa Majesté, à Mariemont*, devait ressembler beaucoup à celle de Binche : les fenêtres et les galeries y furent ordonnées dans les mêmes formes renaissance, avec des pilastres, des archi-

[1] Il n'est pas dit expressément que cette œuvre d'art sortit de la main de Dubrœucq, mais il n'y a aucun doute à ce sujet (c'est Dubrœucq qui acheta lui-même à Mons le *velours noir* destiné à la *custode pour la chappelle illecque* ; D, 11).

[2] Ne serait-ce pas à cette salle qu'étaient destinées ces *figures* d'après l'antique, que le Primatice avait produites à Paris, pour le roi François Ier et que Marie de Hongrie fit demander en vain à Paris, en y envoyant, dans ce but, l'Italien Leone Leoni, en 1549 ? Cf. A. Ronchini, *Leone Leoni*, dans les *Atti e Memorie delle R Deputazioni di Storia Patria per le provincie Modenesi*, Modène, 1865, iii, p. 9 et suiv.

traves et des arcs cintrés. On nous signale aussi *beaucoup de colonnettes* (D, 13). Il y avait deux escaliers en limaçon (*montées à visse* ; D, 13). Le plus grand se développait dans la tour[1] et aboutissait à une plate-forme (D, 4) ; l'autre conduisait à la *chambre de la reine* (D, 13). La décoration des chambres comportait, de même qu'à Binche et conformément au goût préféré de Marie de Hongrie, des boiseries sculptées aux plafonds, des lambris ouvragés et des parquets en marqueterie. Hans Wisrutter et ses compagnons allemands étaient encore au travail, à Mariemont, au mois de janvier de l'année 1554 (D, 10).

L'ornementation des jardins, qui étaient très vastes et agrémentés de fontaines, était d'une grande richesse : on y avait aménagé de « belles petites places », et on s'était inspiré de la disposition gracieuse des jardins français. Une des fontaines avait été décorée d'une *médaille de Cérès*, en pierre blanche d'Avesnes, œuvre de Dubrœucq (D, 2) ; les noms qui nous sont signalés[2] ne nous renseignent malheureusement pas sur la valeur artistique que pouvaient avoir les autres motifs ornementaux, disséminés dans ces jardins. Le château et ses dépendances disposaient d'eaux très abondantes (D, 12). Il y avait dans la cour une fontaine *de la Karrure* (?), en pierre blanche (D, 11)[3]. Marie de Hongrie donna des soins tout particuliers, semble-t-il, à l'installation de la grande métairie (*censse*) de Mariemont ; en mai 1550, Dubrœucq fut spécialement appelé en conférence, à Bruxelles, à ce sujet (C, 44, et D, 2).

Les archiducs Albert et Isabelle se firent bâtir un palais nouveau, de 1605 à 1608, à l'emplacement de l'ancien châ-

[1] Le grand escalier tournant du château de Chambord est, comme on sait, resté fameux.

[2] Par exemples : *Hanette, à le saulch, à l'épée, au chêne.*

[3] Dubrœucq livra un cadran (gradiant) de pierre blanche pour le bassin de *fontaine estant en la carrure de la court* (D, 8). [N. D. T.]

teau de Marie de Hongrie, dont les derniers vestiges ont ainsi disparu complètement. On peut se représenter très exactement ce palais des archiducs, incendié en 1794, en rapprochant d'une ancienne estampe[1] les ruines imposantes qui se voient de nos jours encore, dans le parc de Mariemont.

3. *Gand et Bruxelles.*

C'est en 1540 que Charles-Quint, qui allait établir une citadelle dans sa ville natale de Gand, forma le projet de se faire bâtir un château, dans l'enceinte même de ces constructions militaires. L'empereur formula ses intentions dans un message du 24 avril 1540 : « pour obvier, éviter et empescher au temps avenir les troubles et mutacions que par cy-devant bien souvent sont survenues en nostre ville de Gand et dernièrement en ceste présente année... à la seurté des bons personnaiges, ecclésiastiques, nobles, bourgeois, marchans et habitans... avons en nostre personne choisy le lieu et place où ledict chastel sera édiffié et érigé au quartier de Sainct Bavon en ycelle ville[2] ».

La forteresse fut établie dès 1540, sous la direction d'un architecte italien, Donaes Diboni, *ingéniaire de sa Majesté* (D, 15) ; la construction en fut achevée, semble-t-il, en 1544. L'empereur en personne avait veillé à ce que l'on fit diligence, dans ce travail[3]. Pour le plan de son château,

[1] Conservée au *Musée* de Bruxelles (*Tableaux historiques*, n° 9 ; D. VAN ALSLOOT, *Château de Mariemont.* — Voir aussi la *Carte perspective*, dressée en 1781 par L. A. Dupuis et conservée à la *Biblioth. roy.* de Bruxelles. Cette *carte* est reproduite dans une notice du *XVIII*e *Congrès, Mons*, 1904, de la *Fédér. archéol. et hist. de Belgique : L'ancien château de Mariemont et l'abbaye de l'Olive*, par ÉM. DONY. Mons, Dequesne, 1904. [N. D. T.]

[2] *Archives du Royaume, à Bruxelles, Chambre des comptes*, n° 26.646, f° 2 ; PINCHART, *notes*, carton 12.

[3] GACHARD, *Relation des troubles de Gand*, Bruxelles, 1846, dans *Collection de doc. inédits*, etc. Voir aussi notre *bibliographie, in fine*.

Charles-Quint s'adressa au maître gantois Jean Mynheere — dont l'œuvre principale fut ce jubé disparu de Saint-Bavon, que les anciennes descriptions ont vanté d'un accord unanime. On n'avait pas encore d'architectes formés à l'école de l'Italie ; l'empereur devait donc faire appel à un « gothique ». Dans le cours de l'année 1540, le gantois Mynheere consacra deux mois à exécuter plusieurs dessins, dont Adrien Rooman, *écrinier*, et Georges de Sickeler, *tailleur d'imaiges*, se servirent probablement pour confectionner, dans le bois, le *patron du chasteau de Gand* (D, 15, 16)[1] ; mais ces projets ne paraissent pas avoir reçu l'approbation de l'empereur, car les pièces d'archives ne disent plus rien de ce *château de Gand*, dans les premières années qui suivirent (jusqu'en 1549).

Est-ce l'impression produite sur lui par les châteaux de Binche et de Mariemont, qu'il visita en 1549, qui détermina la résolution nouvelle de Charles-Quint ? Toujours est-il qu'en cette année-là, il fait venir Jacques Dubrœucq à Gand et lui fait voir la citadelle, achevée depuis cinq ans déjà, « affin de plus commodieusement faire certain modelle d'ung pallaix que l'empereur a délibéré y faire construire » ; Charles-Quint se réservait de prendre ultérieurement une décision définitive ; encore hésitant, il ne charge pas, dès lors, Jacques Dubrœucq de la construction de ce nouveau château (D, 18). Au cours de la même année, Dubrœucq exécute, sur l'ordre de l'empereur, un *modèle de lmaison que S. M. entend faire à Gand* (D, 19). Charles-Quint semble avoir ajourné son projet ou y avoir renoncé, car les documents des années suivantes n'en font plus la

[1] Mynheere dessina en outre, en 1541, des plans de forteresses d'après Diboni et, sur l'ordre de Charles-Quint, il dessina des forteresses de villes frontières de France, ainsi que la citadelle de Gand, que Marie de Hongrie fit reproduire en 1542, par le peintre Virgile de Boulogne (D, 15, 17).

moindre mention. Nous savons pourtant encore, en 1555, que Dubrœucq a *changé et refait* son premier modèle du *chasteau de Gand* et qu'il a ensuite transporté ce nouveau projet à Bruxelles, où il a séjourné (*esté occupé*) depuis le 13 septembre jusqu'au 26 septembre 1555 (D, 21[2]).

Le château projeté à Gand, dont Dubrœucq avait dressé les *plans* depuis 1549 et fourni successivement deux *modèles*, ne fut pas édifié ; le 17 septembre 1556, Charles-Quint s'embarquait à Flessingue : l'empereur, qui avait abdiqué solennellement à Bruxelles, quittait les Pays-Bas pour toujours. Nous n'avons donc pas le moindre vestige de cette œuvre de Dubrœucq, qui constituait le projet authentique du quatrième château renaissance dont l'architecte montois préparait l'édification aux Pays-Bas ; de par sa situation topographique et son importance éventuelle, cet édifice aurait pu exercer une influence considérable sur l'évolution de l'architecture renaissance. Dubrœucq avait antérieurement déjà, comme nous l'avons vu, créé ses premières œuvres initiatrices dans le style nouveau.

Nous ne sommes pas non plus renseignés, comme nous le voudrions, au sujet d'un autre *château* que l'empereur Charles-Quint a voulu faire ériger dans les Pays-Bas : en janvier, février et mars 1553, Dubrœucq se rend à Bruxelles ; il y séjourne *quarante-quatre jours pour ordonner et faire le maison de l'Empereur*, que Charles-Quint projetait de faire construire dans *le parcq de la Cour* (D, 20). C'est à ce projet de bâtisse que se rapporte, pensons-nous, une autre pièce d'archives (D, 21[1]) nous apprenant que Dubrœucq confectionne deux *modèles en bois* du château de *Chambourch* (= Chambord)[1], qui devaient servir à dresser les plans du château de la *cour de Bruxelles* ; il se

[1] Dubrœucq exécuta ces maquettes d'après une *platte-fourme appartenant à Monsieur d'Arras* (= Granvelle). Cf. D, 21[1].

pourrait que Dubrœucq ait songé à adopter, en cette occasion, l'architecture du château-fort hexagonal ou octogonal. Cependant, les pièces d'archives ne nous disent plus rien avant la fin de l'année 1554 ; nous apprenons alors que, du 23 novembre au 9 décembre 1554, le maitre de Mons va séjourner à Bruxelles, pour achever la préparation de plusieurs plans qui doivent être soumis à l'approbation de l'empereur. Il exécute ensuite une maquette en bois, dont les bases sont hexagonales, et pour la présenter à la Cour, il séjourna à Bruxelles du 20 mars au 28 mars 1555. Ce nouveau projet de Dubrœucq, qui aurait pu donner le jour au cinquième en date des châteaux renaissance, dans les Pays-Bas, ne fut pas exécuté : Charles-Quint avait déjà ajourné la construction de son château *de Gand* ; il ne bâtit pas davantage son château de la cour de Bruxelles.

Indépendamment des plans destinés aux châteaux de Gand et de Bruxelles, Dubrœucq fut également chargé, par l'empereur Charles-Quint, de préparer plusieurs *modèles* qui furent utilisés lors de l'établissement des forteresses de Philippeville, Mariembourg [1] et Charlemont (Givet) : ce fait résulte d'un témoignage très digne de foi, émanant d'un concitoyen de Dubrœucq (requête de Pierre Le Poivre, architecte et géographe, au comte de Mansfeld ; pièce datée du mois d'août 1593 ; D, 22,4).

Par lettres patentes du 16 mai 1555, Charles-Quint conféra à Dubrœucq le titre de « maitre artiste de l'Empereur », en le gratifiant d'une pension de deux cents livres, payables annuellement par les *Domaines de Mons*. Ce fut la consolation que l'Empereur donna à son architecte, dont les plans les plus importants ne furent pas mis en œuvre. Sur une requête que le maitre montois lui adressa (probablement en 1558), le roi Philippe II continua de faire servir cette pen-

[1] *Gravures* de Philippeville et Mariembourg, dans GUICCIARDIN, (édit. d'Anvers, 1588), p. 380.

sion annuelle à Dubrœucq, qui la toucha jusqu'à sa mort à Mons, le 30 septembre 1584 (D, 22, 1-4).

4. *Beaumont, Binche et Ath.* *Villers, Frasnes et Mons* (*Sainte-Waudru*).

En janvier 1548, tandis qu'il donnait la dernière main aux sculptures du jubé et de plusieurs autels de Sainte-Waudru, à Mons et que se poursuivait l'édification des châteaux de Boussu, de Binche et de Mariemont, Dubrœucq intervint encore dans un autre ouvrage, la construction de l'hôtel de ville de **Beaumont**. Il se rend à deux reprises dans cette ville ; après ces deux voyages, il dessine un plan et établit un devis (*devise et pourtrait*), pour lesquels il reçoit la somme assez minime de six livres. Le 15 février suivant, un banquet est organisé en son honneur ; le 23 avril, on posait la première pierre et on entamait les travaux de construction. Les comptes de Robert Cappelle font mention de voyages fréquents que Dubrœucq dut faire, entre le 1er janvier 1547 et le 31 mars 1549, pour régler sur les lieux des questions qui réclamaient sa présence. Il semble probable que la bâtisse se trouva achevée le 15 mars 1549, date de la dernière visite de l'architecte, sur place ; la construction de l'hôtel de ville de Beaumont coûta 4.332 livres.

Le *Besoigné de Beaumont* en fait la description suivante, en 1608 : « une mayson de ville, scituée et assise au front du grandt marché, est entièrement bastie de pierre de taille, et le surplus de bricques, avec ung comble de bois couvert d'escailles ; à laquelle mayson de ville y at une bien belle entrée avec deux rondts piliers aus costés, soustenant le cassy ; le tout à l'anticque et rustique ; de laquelle porte l'on entre en une allée vaussée ; au boult de laquelle allée l'on entre en une petite allée, conduisant droite en une chambre avec cheminée ».

Des constructions modernes, datant de 1853 à 1855, ont pris de nos jours la place de l'ancienne *maison de ville*. Les plans dressés jadis par Dubrœucq, ne devaient comporter que de très modestes constructions, en rapport avec les ressources fort restreintes de la petite ville de Beaumont. La description de 1608 nous fait croire que cette *maison de ville* consistait en une bâtisse assez peu importante, à un seul étage et couverte d'ardoises ; il n'y avait pas de tour ; le portail renaissance était traité dans le *style rustique*, avec des colonnes en saillie et une architrave. Nous retrouvons donc ici, dans les colonnes, le motif affectionné du maître de Mons, celui qu'il avait déjà fait figurer dans son jubé et à l'autel de Sainte-Madeleine, à Sainte-Waudru, comme aussi à Binche et dans le bas-relief de Sainte-Waudru. La *maison de ville* de Beaumont est, croyons-nous, l'un des plus premiers hôtels de ville renaissance qui aient été bâtis en Belgique ; ses proportions étaient pourtant trop modestes pour que nous puissions y voir une véritable œuvre d'art.

Le portail d'entrée, à Beaumont, devait avoir la même ordonnance que celui de l'hôtel de ville de **Binche**, encore conservé de nos jours. Mais il n'est pas démontré par les pièces d'archives que le portail de Binche fut l'œuvre de Dubrœucq, car les *comptes* se bornent à parler d'un plan (desseing) de la ville de Binche et du *rallargissement des rues*, à l'occasion des travaux que Marie de Hongrie aurait confiés à Dubrœucq, au lendemain de l'incendie de 1554 (C, 74). La Commission, dont les maîtres Jean Ansseau et Baudechon Wéry, déjà cités par nous, faisaient partie avec Jacques Dubrœucq, émit l'avis que le vieil hôtel de ville n'avait pas été assez endommagé par le feu pour devoir être réédifié ; on se borna, en conséquence, à effectuer quelques restaurations ou changements peu importants, à l'intérieur et au dehors.

Dubrœucq ne trouva pas, à **Ath** plus qu'à Binche, l'occasion de produire des travaux d'art. Nous apprenons qu'en 1560, il exécuta le dessin (*patron*) d'une *maison échevinale de la ville*, qu'on se proposait d'y édifier[1]. Il se rend à Ath, accompagné de Guillaume Le Prince, de Mons, en octobre 1560, dans le but de préparer un second plan d'hôtel de ville ; ce projet nouveau, que les deux maîtres montois livrèrent au mois de décembre suivant, ne reçut pas l'approbation des échevins d'Ath. Les architectes exécutèrent encore un troisième dessin (*platteforme*), puis un dernier projet, qu'ils remirent aux intéressés, en 1561. Le conseil de ville n'avait peut-être pas commandé lui-même ces projets aux deux architectes, car il n'eut aucun scrupule à les rejeter, sur un avis formulé en marge par J. Vivien, conseiller du Roi. Le projet de construction d'une *maison échevinale* semble, dès lors, avoir été abandonné ; la ville d'Ath ne demanda plus l'intervention de Dubrœucq qu'à l'occasion de dessins à produire ou d'avis à émettre, concernant des ouvrages de fortifications ou d'autres travaux peu importants et sans intérêt pour nous, car ils n'ont rien à voir avec les productions artistiques du maître montois[2].

Il en est de même de plusieurs autres indications, que nous devons pourtant à d'heureuses trouvailles dans les documents d'archives. Dubrœucq entra en relations avec Louis de Nassau, lors de l'occupation, par ce dernier, de la ville de Mons ; lorsque le duc d'Albe eut repris la ville,

[1] Ce *dessin* lui fut payé seize livres.

[2] Cf. Th. Bernier, *Histoire de Beaumont*, dans les *Mém. Soc. Sc., A. et L. du Hainaut*, 4e série, t. IV, 1878, p. 225 et suiv.— E. Matthieu, *Le beffroi et l'hôtel de ville de Binche*, dans les *Annales du Cercle arch. de Mons*, 1896, t. XXV, p. 113 et suiv. — E. Fourdin, Documents concernant Me Jacques Dubrœucq, dans les *Annales du Cercle arch. de Mons*, 1864, t. V, p. 460, et *Notice sur l'hôtel de ville d'Ath*, *Ibid.*, 1865, t. VI.

Dubrœucq fut arrêté comme suspect d'hérésie ; finalement gracié, il ne cessa pourtant pas d'être inquiété, si ce n'est après plusieurs années. C'est ainsi que, M. de Bugnicourt ayant fait appel aux services du maître de Mons, le 16 juillet 1573, Dubrœucq fut contraint de solliciter du magistrat de Mons une autorisation expresse, qui lui permît de quitter momentanément la ville. Les pièces d'archives ne nous apprennent pas de quelle nature étaient les travaux que le seigneur de Bugnicourt voulait lui confier ; il s'agissait probablement de travaux de bâtisse. D'autre part, à la date du 25 juillet de la même année (1573), Philippe de Ste-Aldegonde, sire de Noircarmes et grand bailli du Hainaut[1], sollicite à son tour l'envoi de Dubrœucq, muni d'un sauf-conduit, à son château de **Villers** : le maître architecte devait y diriger la construction d'une tour (*y fasse ung tour*) et donner en même temps son avis (*entendre et ordonner*), tant *sur les bois que pierres qu'il convient employer*. Une autre fois encore, c'est M. de Longueval, seigneur de Vaulx, gouverneur de Mons[2], qui demande une permission d'un jour, à la date du 22 avril 1574, en faveur de Dubrœucq, *pour veoir quelque ouvraige* au château de **Frasnes**. Les indications laconiques dont nous disposons ne nous permettent pas de savoir si ces châtelains ne solli-

[1] C'est sans doute ce même Phil. de Sainte-Aldegonde, mort peu après, en 1574, dont Dubrœucq sculpta la dalle funéraire (?) dans la cathédrale de Saint-Omer (voir plus haut). Dans le décret de la Commission dite *des troubles*, daté du 24 septembre 1572, Philippe s'intitule aussi seigneur de Bugnicourt. Cf. *Compte rendu de la Comm. roy. hist.*, 2e série, t. XI, p. 17. Il en résulterait que de Bugnicourt et de Noircarmes seraient un seul et même personnage, avec qui Dubrœucq aurait été en relations d'affaires, comme architecte, peu avant 1574, année de sa mort.

[2] Voir *C. R. de la Comm. roy. hist.*, 2e série, t. XI, p. 43 et 46 ; *Notes* de PINCHART, carton 12, et aux *Archives de l'État, à Mons*, *Actes* sur la *Surprise de la ville de Mons*.

citaient que de simples avis, de la part de Dubrœucq, ou bien s'il s'agissait de travaux en cours d'exécution, dont ils avaient antérieurement confié la direction à l'architecte montois.

En dernier lieu, nous avons connaissance d'un travail que Dubrœucq aurait exécuté pour **Ste-Waudru**, à Mons, là même où il avait commencé, trente-cinq ans auparavant, à produire son chef-d'œuvre. Le maître de Mons, qui était resté rigoureusement fidèle à la renaissance, dans tout le cours de sa longue carrière artistique, se serait laissé, une seule fois et sur le tard, inspirer par les formes gothiques : il aurait dessiné, en 1571, *aulcuns patrons servantes aux montées et portes pour entrer cy-après à icelle église madame Ste-Wauldrud, par le grant portal*[1]. L'ordonnance actuelle du grand portail de Ste-Waudru aurait-elle été établie jadis d'après ce dessin de Dubrœucq ? Les *montées* mentionnées en 1571 désignent vraisemblablement l'escalier du portail principal permettant d'accéder, de ce côté, à la collégiale. Mais il ne pourrait être ici question de l'escalier actuel, qui a été dressé à une époque toute récente, lors des derniers travaux de dégagement de l'église[2].

---

[1] *Comptes du chapitre de Sainte-Waudru*, de 1571 ; LACROIX, *Recherches sur Du Brœucq*, p. 23, et DEVILLERS, *Mém. sur Sainte-Waudru*.

[2] C'est de 1840 à 1841 que cet escalier fut en partie établi, suivant les plans de l'architecte Decraene ; mais cet ouvrage ayant suscité des critiques très vives, il resta inachevé et les travaux, tant de soutènement que de nivellement des rues avoisinant la collégiale, restèrent en suspens pendant de longues années (cf. G. DECAMPS, *Mons, Guide du touriste*, p. 113). Repris en juin 1896, ils furent terminés l'année suivante, sous la direction érudite et dévouée de l'architecte J. Hubert, de Mons. [N. D. T.]

IX.

Biographie critique de Dubrœucq.

Lieu et date de sa naissance. — Son nom ; ses autographes. — L'influence italienne; les *Albums d'esquisses*. — Vie de Dubrœucq à Mons. — Son procès. — Date de sa mort. — Dubrœucq *le jeune*.

D'après Guicciardin, Jacques Dubrœucq serait né près de Saint-Omer : « Jacopo Bruecq nato vicino a S. Omero gentilhuomo »[1] ; Vinchant et de Boussu le font naître à Mons. Lacroix[2] a démontré, en s'aidant de nombreux documents d'archives, que la famille *Dubrœucq* était une famille montoise, déjà fixée à Mons avant l'époque où vécut Jacques Dubrœucq ; son père fut peut-être un peintre, qui portait le nom d'Antoine Dubrœucq. D'autre part, Ruelens[3] a fait remarquer que la deuxième édition de Guicciardin, parue en 1581 (du vivant de Dubrœucq), vient confirmer l'indication de la première édition, qu'il existe un village du nom de *Brecq* ou *Brœucq* dans les environs de Saint-Omer[4] et qu'enfin, à Saint-Omer même, au cours du XVIe siècle, il y avait une famille noble du nom de *du Brœucq*, dont deux membres sont mentionnés sur des pierres tombales de l'église de St-Bertin[5], ce qui justifierait la qualification de « gentilhuomo » ou « gentilhomme de race » (des éditions de

[1] D'après l'*édition française* (Arnhem 16..?) « Jacques Brucq natif d'auprès de St. Omer Gentil-homme de race. » — D'après la *1re éd. franç.* (Anvers, 1567) : « Jacques Brouc, nays auprès de Saint-Omer gentilhomme ».

[2] Cf. ses *Recherches sur J. Du Brœucq*, Mons 1855, p. 2 et suiv.

[3] *Bibliophiles de Mons, public.* n° 25, p. 54 et suiv.

[4] MARCHAL (*Sculpture belge*, p. 317) propose la localité de *Breucq*, près de Flers et non loin de Mouscron.

[5] *Bibl. de Bourgogne*, ms. n° 21.757, f° 12 v° et 34 v°.

Guicciardin). L'inscription qui accompagne la gravure de l'*Iconographie* ne renseigne pas le lieu de naissance de Dubrœucq ; elle se borne à mentionner la localité où se développa surtout sa carrière artistique. Il est, à notre avis, invraisemblable qu'un artiste, qui dut constamment travailler pour gagner sa vie et ne refusa même pas des travaux secondaires (comme ceux dont il se chargea pour les petites villes de Beaumont et d'Ath), qui n'eut guère de relations en dehors de la bourgeoisie, à Mons, et qui épousa la veuve d'un charpentier, ait pu appartenir à une famille de la noblesse de Saint-Omer. Il n'était guère possible, en ce temps-là, à une personne de condition — que sa naissance même vouait, soit à la carrière militaire ou diplomatique, soit à l'église, — de se consacrer à l'exercice exclusif d'une profession réservée plutôt aux « roturiers » et à laquelle on était loin d'attacher alors, dans les pays du Nord, une considération aussi élevée qu'en Italie. Cette désignation de « gentilhomme de race », sortie de la plume d'un des éditeurs hollandais de Guicciardin, n'est donc à nos yeux qu'une simple fleur de rhétorique ; nous ne pouvons lui accorder aucune importance. Si, par contre, nous admettons l'origine montoise de Dubrœucq, nous comprenons sans peine que le Chapitre de Ste-Waudru l'ait rappelé d'Italie pour lui confier l'édification de l'important jubé de la Collégiale. Peut-être même Jacques Dubrœucq n'avait-il pu entreprendre son voyage (naturellement dispendieux) en Italie qu'avec l'assistance libérale, soit du magistrat de Mons, soit du Chapitre qui était à même de faire des générosités. En résumé, nous croyons très vraisemblable que Dubrœucq ait vu le jour à Mons, plutôt qu'à Saint-Omer, en dépit de l'affirmation contraire de Guicciardin : le témoignage qui a pris place dans son texte original n'est pas de ceux que l'on peut récuser sans scrupule ; mais il n'est pas

impossible que l'historien florentin ait été induit en erreur par son correspondant anversois. Les documents dont nous disposons n'autorisent pas de conclusions plus positives [1].

La date de la naissance de Dubrœucq n'est pas mieux établie : aucun ancien écrit ne la mentionne et nous ne possédons pas de registres de baptêmes antérieurs au début du XVIe siècle [2]. Mais deux faits précis sont de nature à nous éclairer : c'est en 1535 que Dubrœucq revint de Rome à Mons, après s'être initié en Italie à la sculpture et à l'architecture de la renaissance ; c'est à cette date qu'il élabora le *projet* de son jubé de Sainte-Waudru, travail qui atteste déjà la maturité de son talent ; d'autre part, c'est en 1584 que le maître de Mons mourut. Nous sommes fondés à en déduire que Dubrœucq n'avait pas plus de 25 ans, ni moins de 18 ans, à la date de 1535, et qu'il est né entre les années 1500 et 1510.

Le nom de [*Du*] *brœucq* veut dire *marais* ; il est l'équivalent germanique du nom, très fréquent encore de nos jours, de *Dumarais* ou *Desmarais*. On est presque surpris de rencontrer autant de variantes et d'altérations graphiques de ce nom : Guicciardin l'écrit *Bruecq*, *Brucq*, *Brouc* ; de Boussu orthographie *Du Brucque*, et Vinchant *du Bruequet* ou *du Bruequez*. Dans d'autres textes anciens, nous trouvons les formes : *Dubreuq*, *Dubrucq*, *Brucq*, *Brock*, *Breuck*, *Bruca* (Vasari), *Beuch* (Baldinucci) et *Bench*. Le nom du maître de Mons est devenu méconnaissable dans Lommazzo, qui écrit : *Ciaco Bergamengan*, mots que Fussli traduira par *Jacob von Bergen*. Les variantes que Lacroix relève dans les anciens actes d'état-civil sont plus

[1] Cf. les considérations convaincantes de E. WALLET (*Cathédrale de St-Omer*, p. 79 et suiv.), à propos de certaines hypothèses peu plausibles ; voir aussi MONNKCOVE, *Sculptures de J. Dubrœucq*, p. 359 et suiv.

[2] Voir LACROIX, o. c., p. 2 et suiv.

nombreuses encore : *Dubroecq*, *Du Broecq*, *Du Brœcque*, *Du Bruecq*, *Du Breucq*, *Du Brœc*, *Dubrœcquet*, *Dubruecquet*, *Dubreucquet*. Dans les pièces d'archives concernant le jubé de Mons et les châteaux de Binche et Gand, nous ne rencontrons que les formes suivantes : *du Brœucq*, *du Broecque*, *du Breuck*, *du Breucq* et *Du Brœuch*. Quant aux quittances délivrées par Dubrœucq et aux signatures écrites de sa main, elles nous fournissent l'orthographe *Brœcq*, à côté de *Du Brœucq* et, sur le même feuillet, successivement deux signatures différentes : *du brouecq* et *du brœucq* (Appendice, B, 7 et 8). Le maître montois semble hésiter lui-même entre ces deux formes, car en signant trois de ses sculptures, il a orthographié : *Du Brouecq* (pour la Résurrection), *Du Broeucq* (au mausolée de Croy) et *Du Brouecq* (pour sa Madone). C'est avec raison que Lacroix a adopté la forme moderne la plus usitée du nom (*Du Broeucq*) et nous croyons être en accord encore plus complet avec nos habitudes orthographiques, en écrivant *Dubrœucq* en un seul mot.

A elles seules, les œuvres de Dubrœucq attesteraient qu'il a dû se former à l'école des artistes italiens. Dans les documents écrits qui parlent du voyage de Dubrœucq en Italie, nous ne rencontrons pourtant aucune de ces données de convention, ou de ces fables qui nous ont été transmises au sujet de la plupart des artistes des anciens Pays-Bas : le voyage d'Italie est traditionnel, comme on sait, dans la biographie des artistes du seizième siècle. Vasari désigne Jacques Dubrœucq sous le nom de *Jacopo Bruca*. Vinchant rapporte (en 1632) que c'est le Chapitre de Sainte-Waudru qui fit venir de Rome (*appellèrent de Rome*) Jacques Dubrœucq, qui était déjà *renommé ouvrier de son temps en Italie*. Vinchant ajoute que « son maistre qu'il avoit eu à Rome, entendant l'excellence de sa besoigne, print bien la peine de venir de par-deçà ; où estant venu, présenta

grande somme de denier aux chanoinesses pour luy laisser eslever [= enlever] la pièce de la résurrection ; ce qu'il ne luy fut pas accordé. Toutefois, emporta plusieurs patrons et modelles de la maison dudit du Bruequez ». Ce récit de l'annaliste ne nous parait mériter aucune créance. Dans son *Histoire de la ville de Mons*, de Boussu se contente d'affirmer que l'on fit revenir Jacques Dubrœucq d'Italie.

Les œuvres que le maître de Mons nous a laissées nous en disent bien davantage. Le dessin des statues destinées au jubé de Mons trahit déjà, dans le *projet* tracé de la main de Dubrœucq, le mode pictural des dernières *stanze* de Raffaël ou de l'école sansovinienne [1]. C'est à la chapelle Sixtine que le maître de Mons a emprunté le *cycle de la Genèse* [2], qu'il introduisit dans son jubé. Ses bas-reliefs des médaillons se réclament de la *Disputa* de Raffaël ; la Flagellation dérive d'une composition de Michel-Ange ; sa statue du Christ évoque le Christ de S. Maria sopra Minerva. Les Vertus cardinales, à l'antique, sont inspirées de statues italiennes : c'est ainsi que la Foi rappelle, dans certains détails, une esquisse tracée d'après la Justice de Sansovino (à S. Maria del Popolo). Pour produire son bas-relief de la Madone, de Saint-Omer, Dubrœucq a dû connaitre la Madone raffaëlique. Le maître de Mons ne serait pas arrivé à une expression si parfaite dans le monument et dans l'anatomie plastique [3], s'il n'avait pas été à l'école de Michel-Ange. Il convient d'ajouter, — et cela fait honneur à l'intelligence artistique de Dubrœucq — que le maître du jubé de Mons sut éviter, en imitant la manière de Michel-Ange, de tomber

[1] Les traces de cette influence, reconnaissables dans le dessin de Dubrœucq, ne sont pas visibles dans l'exécution plastique des statues du jubé.

[2] Voir ce qui a été dit ci-dessus, p. 103 et suiv.

[3] Notamment dans la *Flagellation* et le *Portement de croix*. Cf. plus haut, p. 141-143.

dans l'exagération qui dépare, par exemple, les œuvres de Martin van Heemskerk [1].

La preuve peut-être la plus convaincante de la réalité du voyage de Dubrœucq en Italie, nous la trouvons dans la transformation essentielle qu'il apporta au style traditionnel de ses premiers maîtres. Dubrœucq fut, sans aucun doute, élevé dans le respect du *réalisme*, dont le culte exclusif était encore ancré dans les pays du Nord ; il apprit d'abord à façonner des *reliefs de niche* et des figures de petites dimensions. Mais dans la suite, sollicité avec force par les idées que la renaissance d'Italie savait déjà exprimer, le maître de Mons n'hésite pas à recourir à des formes entièrement nouvelles, tant dans la statuaire que dans ses œuvres sculpturales. Nous avons déjà fait connaître, dans le détail [2], cette évolution caractéristique ; il nous suffira d'en rappeler les phases principales : Dubrœucq apprend à composer des statues monumentales, à les construire de manière *organique*, à les pondérer ; il exprime de mieux en mieux les motifs de mouvement et de contraste, comme les attitudes de ses figures ; il parvient à styliser, en accentuant vivement les formes essentielles et en atténuant ce qui n'est qu'accessoire, dans l'impression à produire. Son sens de la beauté s'affine et se développe à mesure, sous l'influence décisive de l'art si délicat de l'Italie ; sa technique se perfectionne, au contact des œuvres géniales dont il a pu étudier les originaux. Les reliefs qu'il produira désormais prennent, à leur tour, des formes nouvelles d'expression : il apprend à ordonner le relief antique dans les modes de la renaissance ; dans le style dont il les imprégnera, il part de ce principe esthétique que c'est à l'artiste qu'il est réservé de créer, sans se laisser dominer par le modèle ou la figure, par la scène imposée ou

[1] Ou *Martin van Veen* peintre d'histoire et de portrait, † 1574, à Harlem. [N. D. T.]

[2] Voir ci-dessus, p. 111 et suiv.

par des intentions préconçues qui pourraient nuire à l'expression artistique ; Dubrœucq s'affranchit donc des préoccupations qui pesaient sur les maitres du Nord, lorsqu'ils modelaient des *reliefs de niche.* Dubrœucq saisit et exprime de mieux en mieux la forme *architectonique,* fondée sur l'emploi d'un petit nombre de figures, sur la symétrie et le contraste. Il arrive ainsi à se convaincre que les problèmes plastiques ne peuvent se poser et se résoudre que dans un format d'une certaine grandeur, que la monumentalité ne peut pas convenir à une statuette confinée dans un espace trop restreint et qu'une composition strictement organique réclame des lignes et des formes d'une ampleur déterminée. Ces problèmes plastiques, Dubrœucq les met en œuvre comme les artistes de la renaissance d'Italie ; il convient d'attribuer de ce fait, au maître de Mons, un mérite d'autant plus exceptionnel que bien peu de sculpteurs, dans les Pays-Bas au XVI[e] siècle, ont réellement compris l'Italie : la plupart de ces artistes, Corneille Floris par exemple, se signalent plutôt par une interprétation vétilleuse, confinée dans la partie décorative de leurs œuvres.

C'est à Rome que se trouvaient toutes les œuvres d'art qui exercèrent une influence manifeste sur Jacques Dubrœucq ; c'est de Michel-Ange, de Raffaël et d'Andrea Sansovino qu'il se réclame le plus constamment. Les productions que nous avons conservées de lui n'attestent pas de la même manière son séjour à Florence, par exemple, ou à Venise. Rome peut lui avoir dispensé, à elle seule, tout ce qu'il traduira plus tard dans ses œuvres rénovatrices.

En architecture, Dubrœucq aura surtout étudié les vestiges de l'art antique, car c'est à exprimer *l'ordre* d'après Vitruve et d'après ses imitateurs que l'on attachait alors la plus grande importance. Nous rappellerons ici, outre les motifs de prédilection de Dubrœucq : la colonne en saillie, se

dressant en avant du pilastre (dans presque toutes ses œuvres), le portail où se retrouve ce genre de colonne (Ecce homo, Flagellation, bas-relief de Ste-Waudru, château de Binche et hôtel-de-ville de Beaumont), la galerie ouverte du *palazzo* (dans ses châteaux), la coupole (à Binche), le type de la composition sansovinienne (autel de Ste-Madeleine), l'arc de Constantin (Binche). Nulle part, il ne pouvait trouver tout cela mieux exprimé qu'à Rome.

Pour émettre un jugement sur les modes ornementaux de Dubrœucq, nous devrions avoir à notre disposition ses fûts de colonnes : or, il ne nous reste que ceux de l'autel de Ste-Madeleine, à Ste-Waudru ; tous les autres sont perdus. Dubrœucq se réclame, semble-t-il, bien plus de la manière de l'italien Sansovino que de ces formes du style *grotesque*, qu'affectionnèrent les artistes des anciens Pays-Bas. Le maître de Mons eut le sens de l'ornementation ; maints de ses motifs décoratifs nous en donnent la preuve (mausolée de Croy, Condamnation de Jésus, ornementation du jubé et des stalles ; voir planche XXXVIII). A ce point de vue, c'est à Rome surtout, et peut-être exclusivement, que Dubrœucq a trouvé ses modèles.

Le séjour que Dubrœucq fit en Italie doit être daté, sans aucun doute, des années antérieures à 1535. Après cette date, le maître de Mons n'alla plus en Italie ; depuis 1535 jusqu'à sa mort en 1584, il résida constamment à Mons. Nous doutons beaucoup, en dépit de l'assertion de l'annaliste Vinchant, qu'il ait été un moment en relation avec l'atelier d'un maître italien, à Rome. Si Dubrœucq emprunta bien des idées esthétiques à Michel-Ange, c'est à Raffaël pourtant que sa manière se rattache davantage : le genre de beauté, la délicatesse des lignes raffaëliques lui étaient plus accessibles que la puissance des formes gigantesques. Le Portement de croix, son Christ et sa Madone en font foi. Abstraction faite du sentiment affiné de la forme et de la virtuosité

technique, dans lesquels l'art de l'Italie s'est élevé à un degré exceptionnel, le maître de Mons nous apparaît comme supérieur à Sansovino, tant par la profondeur de compréhension du *relief* et de la *statue indépendante (Freistatue)* que par les formes si fortement caractérisées des œuvres sorties de sa main. Nous n'en dirons pas autant des productions de son atelier, qui ne peuvent pas se réclamer de la technique italienne ; elles n'égalent pas les œuvres sansoviniennes ; il s'en faut même de beaucoup.

C'est dans les *Albums d'esquisses*, on ne l'ignore pas, que les maîtres du Nord trouvaient surtout matière à leurs études initiatrices, au cours de leur séjour traditionnel en Italie. Si nous avions conservé ces recueils en plus grand nombre, nous y trouverions des indications bien précieuses, sur les voies suivies par les anciens maîtres qui visitèrent l'Italie. Car trois questions à résoudre se posent, invariablement les mêmes : quelles esquisses tel artiste a-t-il choisies ? Dans quelle forme les a-t-il reproduites ? Quelles traces en retrouve-t-on dans ses œuvres, par la suite ? De tous ces Albums d'esquisses, nous n'avons gardé que les suivants, provenant d'Italie : le *Codex Coburgensis et Pighianus*, le *Codex Ursinus* (Vatican) et le *Codex Berolinensis* (de contenu *antique*), les Albums de Sangallo au Vatican (jadis *Barberina*), à Sienne et aux Offices, le *Codex Escorialensis* provenant aussi du cycle de Sangallo, et le *Codex* de *Cassiano dal Pozzo* (du XVIIe siècle, à Windsor). D'autres *Albums* nous sont encore parvenus : 1) deux livres d'esquisses de Martin van Heemskerk, 1532-1536 (Berlin, Cabinet des estampes) ; 2) un album provenant de maîtres des Pays-Bas (entre autres, Hans Bock et Lambert Lombard), formé entre 1536 et 1549 (Bâle, collection d'art) ; 3) trois feuilles de Melchior Lorch, 1551 et 1559 (vente Mitchell, Francfort-sur-Mein, 1890) ; 4) gravure de Cook, 1553 (Palazzo Valle-Capranica ; provenance inconnue) ;

5) album d'esquisses de Pierre Jacques de Reims, 1572-1577 (Paris, Cabinet des estampes) ; 6) album provenant d'un maître néerlandais, composé vers 1583 (Cambridge); 7) album de Jean de Bisschop, intitulé « Paradigmata graphices variorum artificum » (La Haye, 1671) ; séries composées surtout d'après des dessins, pris à Rome, par différents artistes des Pays-Bas, notamment par van Heemskerk [1].

Les albums d'esquisses qui sont arrivés jusqu'à nous, nous permettent de nous représenter, par analogie, ce que devait être l'un ou l'autre des albums composés par Dubrœucq (nous n'en avons conservé aucun qui vienne du maître de Mons). C'est ainsi que, dans l'album de Martin van Heemskerk, datant de l'époque de Dubrœucq, et dans celui de Pierre Jacques de Reims, qui est un peu plus récent, nous trouvons réunies de nombreuses esquisses de statues d'après l'antique (comme aussi dans l'album de Melchior Lorch) et beaucoup de détails d'architecture, notamment des colonnes, des bases, des socles, des chapiteaux, des morceaux d'architrave, des motifs en saillie, des dessins de portails, de cours à colonnades, d'arcades, de galeries ; nous y rencontrons encore une foule de motifs ornementaux d'architraves, de fûts de colonnes, d'autels de mânes, de sarcophages, de cippes, d'arcs de triomphe et même de meubles ou d'armures antiques, de coiffures, sandales, bou-

[1] Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig, 1881 ; Muntz, *Antiquités de Rome*, 1887, et *Revue archéol.* 1884, I, 296 ; J. Springer, *Jb. pr. K S.*, 1884, p. 327, et 1891, p. 118, et dans les *études réunies pour A. Springer* ; voir surtout A. Michaelis, *Arch. Jb.* 1890, v, 5 ; 1891, vi, 125 et 218 ; 1892, vii, 83 ; *Rœm. Mitt.* 1891, 1, et *Zeitschr. bild. K N. F.*, ii, 184 ; S. Reinach, *L'Album de Pierre Jacques de Reims*, Paris, 1902 (1re publication d'ensemble) ; C. V. Fabriczy, *Les dessins à la main de Guiliano da Sangallo* (en allemand), Stuttgart, 1902 ; la publication du *Codex Escorialensis*, par Egger-Michaelis, est projetée, sous les auspices de l'*Arch.-Inst.* de Vienne. Voir pour les autres indications, Michaelis et S. Reinach.

cliers, etc. Pour la disposition du bas-relief[1], Dubrœucq a dû dessiner des sarcophages, des statues, des têtes et des fragments de statues, dont il trouva les modèles dans les collections d'antiquités des palais d'Italie (Belvédère, Valle-Capranica, Maffei, Cesi, Carpi, Galli, Santacroce, Medici, Farnese, Sassi) et sur le Capitole ; tous ces modèles étaient très libéralement accessibles aux artistes et ils y reviennent constamment. Dubrœucq ne manqua pas non plus de faire des études multiples d'anatomie d'après l'antique, et en particulier d'après les œuvres de Michel-Ange. Car on trouve des exemples nombreux de tous ces genres d'esquisses dans les albums signalés ci-dessus ; ils doivent avoir constitué l'essentiel de chacun de ces recueils, qui ont joué un rôle prépondérant dans les productions d'atelier de tous ceux des maitres de la renaissance qui, travaillant dans les Pays-Bas, avaient antérieurement fait le voyage d'Italie ; leurs élèves y trouvaient les principaux éléments de leur formation artistique ; ces albums furent un des facteurs les plus importants de la pénétration de la renaissance italienne dans les pays du Nord. En outre, chaque atelier s'arrêtant à certains genres d'esquisses plutôt qu'à d'autres, on adopta telles ou telles pages de ces albums, où l'on puisa les sujets de prédilection. C'est ainsi que, dans l'atelier de Dubrœucq, nous voyons prédominer les madones, la composition de la Flagellation et la statue du Christ de Michel-Ange, avec le type des mausolées de Sansovino et de l'arc triomphal de Constantin, entre autres. Par contre, les études d'après nature y sont peu nombreuses et laissées comme à l'écart : dans le principe, on y voit pourtant figurer des motifs empruntés à la faune. Dubrœucq a dû dessiner également les œuvres italiennes de grandes dimensions, comme celle des *stanze*

[1] Cf. l'esquisse d'une *Cène*, dans l'album de Pierre Jacques, *pl.* 96 bis.

ou de la Sixtine, ou encore des temples ou des statues célèbres ; ces sujets devaient avoir leur place marquée dans un atelier renaissance des Pays-Bas. Ce sont là les principales études auxquelles Dubrœucq s'était livré en Italie, lorsqu'en 1535 il revint à Mons, rappelé de Rome par le Chapitre de Ste-Waudru.

Nous disposons d'une série de renseignements précis, concernant les quarante-neuf années que Dubrœucq vécut à Mons, après son retour d'Italie[1]. Jacques Dubrœucq eut peut-être pour père le peintre Antoine Dubrœucq. Vers l'année 1545, à l'époque de l'achèvement de son jubé et du commencement des travaux de Binche (château de Marie de Hongrie), Dubrœucq épousa Jacqueline Le Roy, veuve du maître charpentier Jean Le Beau ; à l'occasion de son mariage, le Chapitre de Sainte-Waudru lui fit cadeau d'une coupe d'argent (A, 30). Jacqueline mourut avant son mari, sans laisser d'enfant. Anne Dubrœucq, sœur du maître montois, avait épousé Guillaume Daquin[2] ; de ce mariage naquit une fille, Louise ; mariée en 1582 à Louis Finet, Louise Daquin laissa une fille, appelée Jeanne[3].

[1] Voir Lacroix (*Recherches* etc.), I, p. 2 et suiv. ; Pinchart, *notes ms.*, carton 12.

[2] Ou plutôt Dacquin, forme sous laquelle ce nom patronymique s'est conservé encore de nos jours, à Mons. [N. D. T.]

[3] Antoine Dubrœucq (?)

Jacques Dubrœucq ép. Jacqueline Le Roy veuve de Jean Le Beau	Anne Dubrœucq ép. Guillaume Daquin — Louise Daquin ép. Louis Finet — Jeanne Finet

Il résulte de ce tableau que Jacques Dubrœucq ne laissa pas de fils et qu'il n'eut probablement pas de neveu, car il aurait éventuel-

En 1544, Jacques Dubrœucq fait l'achat d'une maison située à Mons, rue derrière l'hôtel de Chimay, près de l'hôpital des Sœurs grises [1]. Dubrœucq transforma-t-il cette maison pour lui donner une architecture nouvelle? Nous n'en savons rien : le récit fabuleux de Vinchant (qui prétend qu'un maître italien, venu de Rome à Mons, aurait emporté des dessins et des modèles de la maison de Dubrœucq) pourrait être une simple anecdote, destinée à mettre en valeur le mérite du bas-relief de la Résurrection. Le maître de Mons occupa probablement cette maison jusqu'à sa mort. Son atelier se trouvait dans une dépendance de *l'escolle des povres enffans* (A, 33), actuellement École moyenne de l'État, rue Samson [2]. D'après une tradition

lement désigné ce dernier dans le texte d'un de ses testaments, concurremment avec sa nièce Louise Daquin. Le mystérieux Jacques Dubrœucq *le jeune* n'était donc ni son fils, ni son neveu. — Lacroix fait erreur s'il conclut, du texte d'une pièce d'archives (p. 8), à l'existence d'un sculpteur Jean Dubruecquet [= Dubrœucq], qui aurait peut-être été un frère du maître de Mons. Ce document d'archives fait l'énumération des propriétaires de la maison de notre Jacques Dubrœucq : *Lenssacq, Prince, Jacques Dubrœucq, Louise Finet et des héritiers*. *Jean* a été écrit par erreur, au lieu de *Jacques*, qui est bel et bien notre sculpteur.

[1] Cette maison était la propriété de Guillaume Le Prince. — A l'emplacement de cet immeuble (le n° 3 actuel de la *rue des Cinq Visages*), se trouve aujourd'hui l'habitation de M. Barbier, échevin de la ville de Mons. [N. D. T.]

[2] D'après Léop. Devillers, dans PINCHART.— Nous nous permettons de rectifier ici une légère erreur *topographique* de l'auteur : l'ancienne *école des pauvres* se trouvait, non pas dans la *rue Samson* actuelle, mais bien dans la *rue Notre-Dame*, à l'emplacement de la maison occupée par M. le docteur Defrance ; l'École moyenne de l'État a été, d'autre part, transférée depuis de très nombreuses années à la *rue Fétis*. Voir G. DECAMPS et PUCHOT, *Un méreau montois inédit, Antoinette Boucault*, dans les *Annales du Cercle arch. de Mons*, 1901, t. XXX, p. 29 et 30. [N. D. T.]

locale[1], à la façade de la maison de Dubrœucq, se dressaient cinq statuettes figurant la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice et la Force ; les noms de ces Vertus étaient gravés par dessous, dans une pierre. A l'époque de la Révolution française, on enleva ces statues et l'on peignit, sur ces inscriptions, les mots suivants : « Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort ». Mais les noms des Vertus furent rétablis par la suite ; on les voyait encore en 1823. Depuis lors, ils ont disparu, probablement lors d'une appropriation nouvelle de l'immeuble. La rue s'appela plus tard rue des Cinq Visages (peut-être en souvenir de ces statuettes), puis rue des Jésuites et enfin rue d'Épinlieu[2]. Cette demeure ne présente actuellement rien de particulier. Les pièces d'archives nous donnent deux autres indications, au sujet de la maison de Jacques Dubrœucq. Un document de 1555 mentionne trois groupes différents de personnes appelées successivement à hériter de la maison de Dubrœucq : sa femme Jacqueline et éventuellement ses enfants, puis éventuellement sa seconde femme et ses enfants et, en troisième lieu, sa sœur Anne Dubrœucq et les héritiers de cette dernière. Mais en 1582, c'est-à-dire deux ans avant sa mort, Dubrœucq fait donation

[1] Mentionnée par LACROIX et Léop. DEVILLERS.

[2] D'après Léop. Devillers (cf. PINCHART). — La rue actuelle des *Cinq Visages*, appelée en 1237, *rue dessous l'Encloistre* (sise au pied de l'enclos du Chapitre de Ste-Waudru. Cf. Ch. ROUSSELLE. *Les rues de Mons*, Dacquin. 1882), fut appelée ensuite *rue d'Escesle* (*Archives de la ville de Mons*, *Bourgeoisies*, année 1542), *rue derrière l'ostel de Chimay* (*Ibid.* année 1549), *rue d'Epinlieu* (en 1792 et jusqu'en 1830 environ.Cf. Ch. ROUSSELLE, *ouv. cité*, et aussi Ch. DE BETTIGNIES, *A travers les rues de Mons*, Mons, 1864, p. 41). Le nom de *rue des Cinq Visages* est cité déjà en 1673. Ces *Visages* dont parle la tradition signalée par l'auteur (et mentionnée par Ch. DE BETTIGNIES et Ch. ROUSSELLE), n'auraient été que de simples *mascarons* ou *masques sculptés* et non pas des statuettes, si nous nous en rapportons à l'avis très autorisé que vient de nous transmettre M. G. Decamps, l'érudit le plus complètement renseigné sur le *Vieux Mons*.[N. D. T.]

de sa maison à sa nièce Louise Finet, née Daquin. A la date du 25 août 1554, il garantit le payement d'une rente, en hypothéquant une maison dans ce but[1] ; plus tard, nous trouvons également mentionnée une autre maison qui lui aurait aussi appartenu ; cet immeuble, situé *rue de la Grande Guirlande*, était vraisemblablement grevé d'une rente.

A partir de l'époque où il eut établi sa renommée, grâce surtout à son jubé de Ste-Waudru, Dubrœucq put mener à Mons l'existence d'un bourgeois fortuné. Il était devenu propriétaire de trois maisons, que le produit rémunérateur de ses travaux les plus importants, le jubé, le mausolée de Croy, les châteaux de Boussu et de Binche, lui avait permis d'acquérir. Depuis 1545, il recevait en outre, de Marie de Hongrie, un traitement annuel de 200 livres, qui fut, il est vrai, réduit de moitié en 1556 et ensuite supprimé en 1559 ; mais à dater de 1555, honoré du titre de *maître artiste de l'Empereur*, Dubrœucq fut gratifié par Charles-Quint d'une pension de 200 livres, que Philippe II maintint à son profit et dont il continua à jouir jusqu'à son décès, en 1584.

Dans les années de sa vieillesse, à dater de 1572, Dubrœucq se trouva mêlé aux événements politiques et religieux, dont Mons fut le théâtre ; Dubrœucq fut même impliqué dans un procès d'hérésie. Le 24 mai 1572, de connivence avec son frère Guillaume le Taciturne et avec le roi de France[2], Louis de Nassau était entré, par surprise, dans la ville de Mons. L'armée espagnole du duc d'Albe ne tarda pas à en faire le siège. Quelques semaines plus tard, privé des secours qu'il attendait du Taciturne comme aussi des huguenots français[3],

[1] Cf. PINCHART, *loc. cit.*

[2] Avec les huguenots français, plutôt qu'avec le roi Charles IX. [N. D. T.]

[3] Tombés victimes de la Saint-Barthélemy (24 août 1572).

Louis de Nassau devait capituler, le 19 septembre. Le magistrat de Mons était resté hostile au frère de Guillaume d'Orange ; mais il n'en avait pas été ainsi d'une partie de la bourgeoisie de la ville[1]. Dubrœucq lui-même se compromit dans ces circonstances ; il avait accepté, semble-t-il, de se mettre au service de Louis de Nassau et avait contribué, comme architecte, aux travaux de la défense militaire de la place. Au lendemain de la capitulation, Dubrœucq s'était d'abord enfui de la ville ; lorsqu'il y rentra, un procès fut entamé contre lui. Dubrœucq ne fut gracié qu'à condition d'abjurer le protestantisme, auquel il avait vraisemblablement adhéré un moment, et en outre de sculpter une statue de saint Barthélemy, pour l'autel dédié au saint, à l'église Ste-Waudru[2]. En avril 1574, le maître de Mons était pourtant encore inquiété ; mis au nombre des bourgeois « suspects », il ne pouvait pas s'éloigner de la ville à son gré[3]. Ce n'est qu'en 1575 qu'il recouvra, semble-t-il, toute la liberté de ses mouvements[4], grâce à sa qualité de

[1] 68 bourgeois furent, comme on sait, livrés au dernier supplice ; 350 autres furent condamnés au bannissement. [N. D. T.]

[2] Cf. Devillers, *Inventaire analytique des archives de Mons, Chartes*, t. II, p. LXIX et suiv. (les documents d'archives y sont indiqués) ; Altmeyer, *Une succursale du tribunal du sang*, Bruxelles, 1853 ; Gachard, *Bull. Acad.*, 1re série, t. XVI, p. 50 ; *Annales Cercle archéol. Mons*, 1888, t. XXI, p. 130 ; *Mém. Soc. Sc. Hainaut*, 1875, I, p. 420 ; *C. R. Comm. roy. hist.*, 2e série, 1858, t. XI, p. 13 et suiv. ; 1877, t. IV, p. 211 et suiv. — Rahlenbeck, *Les derniers protestants de Mons*, Bruxelles, 1854, p. 5 (pour la condamnation de Dubrœucq). N'ayant pas pu nous procurer cette dernière publication, ni en librairie, ni aux bibliothèques publiques de Gand, de Bruxelles ou de Mons, nous n'avons pas pu contrôler les renseignements qui s'y trouvent et qui sont probablement tirés des pièces d'archives.

[3] Voir *C. R. Commission roy. d'hist.*, 2e série, t. XI, p. 43 et 46, ainsi que les *Notes* de Pinchart, carton 12.

[4] Aux *Archives de l'État, à Mons*, se trouve un carton intitulé : « Procez maistre Jacques du Brœcq avec coppie de son discours ». Mais le contenu de ce carton est devenu introuvable ; il a disparu à

maître artiste de Philippe II et aux relations d'affaires qu'il avait eu la bonne fortune d'entamer avec deux notabilités particulièrement influentes, à savoir M. de Longueval, gouverneur de Mons, et Philippe de Ste-Aldegonde de Noircarmes, grand bailli du Hainaut[1]. En outre, à la nouvelle de la détention de Dubrœucq, un de ses anciens élèves, le sculpteur Jean Bologne, était intervenu en sa faveur, par l'entremise du grand-duc de Florence, pour obtenir la mise en liberté du maître montois[2].

Il est intéressant de faire connaître comment on a pu établir la date exacte de la mort de Jacques Dubrœucq. Dans ses *Recherches* sur le maître de Mons, Lacroix avait cru devoir s'arrêter à la date de 1582, pour cette raison que, dans le cours de cette année-là, Dubrœucq avait fait donation de sa maison, au profit de sa nièce. C'est fortuitement que Pinchart découvrit, aux Archives du Royaume, à Bruxelles, le texte d'une requête, datée du 4 août 1593, dans laquelle le souvenir de Jacques Dubrœucq est évoqué par un

Mons, il n'est pas à Bruxelles ; peut-être aura-t-il pris le chemin de l'Espagne (Devillers a émis l'avis que ces pièces pourraient bien se trouver dans les actes relatifs à l'*Inquisition*, à Madrid). Aussi longtemps que ces pièces ne seront pas exhumées de l'oubli, il ne sera pas possible d'être fixé sur les causes exactes des poursuites judiciaires dont Dubrœucq fut l'objet en 1572. Son nom figure encore dans une liste des personnes qui abjurèrent le protestantisme, du 15 juin au 15 septembre 1574 (*Archives du Royaume, à Bruxelles, Conseil des troubles*). Requesens fit libérer beaucoup de personnes qui étaient détenues pour hérésie, à dater du mois d'avril 1574. Et, d'après une communication verbale de Léop. Devillers, *Me Jacques du Brœcq* serait cité parmi *32 prisonniers eslargiz.*

[1] Voir ci-dessus, page 304.

[2] Le sculpteur flamand *Jean Bologne* (= plutôt *de Boulogne*), natif de Douai (1524-1608), se fixa en Italie, à dater de 1544 ; il mourut à Florence. Cf. SPEMANN. [N. D. T.] — DESJARDINS, *Jean Bologne*, p. 14, n'indique pas où il a puisé le renseignement, très digne de foi, que nous reproduisons ici et qui doit être, pensons-nous, emprunté aux extraits documentaires de FOUCQUES.

candidat à la succession du *maître artiste* de Philippe II[1], et où l'année 1585 est mentionnée comme étant la date à partir de laquelle sa pension annuelle ne lui avait plus été servie. Pinchart parvint alors à fixer, au 30 septembre 1584, la date du décès de Dubrœucq, après avoir effectué des recherches dans les comptes des domaines de Mons, où étaient enregistrés les payements de la pension servie, jusqu'à sa mort, au maître de Mons. A son tour, Lacroix trouva, dans le texte des *Draps de mort* du Chapitre de Ste-Waudru, la mention suivante : « le 3 octobre (1584) ung estat de bourgois pour Me Jacques, tailleur d'images, pensionnaire du Roy x *l* ».

Parlant d'un artiste du nom de Jacques Dubrœucq, Milizia n'hésite pas[2] à lui attribuer l'édification de bâtisses importantes, à Saint-Omer en 1621 et à Saint-Ghislain en 1634. Il identifie cet architecte avec notre Jacques Dubrœucq et, estimant que l'*Iconographie* reproduit ses traits, il imagine gratuitement que cet artiste fut lié d'amitié avec Van Dyck ; c'est de la sorte que Milizia est arrivé à construire, de toutes pièces, une personnalité fantaisiste à laquelle il prétend rapporter la construction du jubé de St-Bertin, de nouveaux bâtiments à l'abbaye de Saint-Ghislain et, par surcroit, l'édification du jubé de Mons et du château de Binche. D'après Milizia, les clôtures des chapelles de la cathédrale de Saint-Omer seraient aussi, selon toute vraisemblance, l'œuvre de ce prétendu Jacques Dubrœucq. Wallet a déjà fait observer qu'il y avait, en l'occurrence, deux individualités distinctes, puisque leurs productions éventuelles s'étendent sur un laps de cent années (1535 à 1634). Peut-on croire à l'existence d'un Dubrœucq *le jeune*,

[1] Ce postulant était l'*architecte* Pierre Le Poivre ; sa requête était adressée au comte de Mansfeld, gouverneur général des Pays-Bas (App., D, 22[1]).

[2] Après MILIZIA, ALGAROTTI, FELIBIEN et PINGERON font de même.

qui aurait été le fils ou le neveu de Dubrœucq *l'aîné*? L'hypothèse ne tient pas ; le tableau généalogique, que nous avons pu dresser ci-dessus, fait voir que le maître de Mons ne laissa pas de fils et qu'il n'avait pas de neveu. D'autre part, la gravure de l'*Iconographie* reproduit les traits de l'auteur même du bas-relief de *sainte Waudru visitant les travaux de son église*[1]. Il ne pourrait donc demeurer, à l'actif du second Jacques Dubrœucq que nous venons de déshériter, que le jubé de Saint-Bertin (1621) et l'abbaye de Saint-Ghislain (1634).

D'après une tradition locale, le *Christ de Saint-Denis* serait le dernier vestige du jubé disparu de Saint-Omer et il faudrait attribuer cette statue à Dubrœucq *l'aîné*[2]. Nous avons parlé plus haut de cet ancien jubé, dont l'auteur est totalement inconnu. Si ce travail avait pu être l'œuvre de Dubrœucq *le jeune*, ce dernier artiste apparaîtrait comme le plagiaire du maître de Mons. Quant à l'attribution de plusieurs clôtures de chapelles (cathédrale de Saint-Omer), telle que Monnecove l'a tentée, elle ne repose sur aucun fondement. A Saint-Ghislain, c'est l'abbé Trigault qui, en 1635, fit annexer aux bâtiments conventuels une aile nouvelle, comprenant une chapelle, une bibliothèque et une infirmerie ; ces constructions n'eurent pas l'approbation des moines, qui voyaient ainsi disparaître en partie leur jardin et qui trouvèrent le nouveau bâtiment « mal conçu et peu commode ». Les *Annales* de l'abbaye de Saint-Ghislain[3] n'en disent pas plus long ; elles ne parlent pas, en

[1] Voir plus haut, page 206.

[2] Cf. ci-dessus, page 229.

[3] Ces *Annales* constituent, de l'avis de l'érudit bollandiste A. Poncelet, S. J., « une des meilleures chroniques monastiques » qui aient été écrites au XVIII[e] siècle. [N. D. T.] Cf. *Annales du Cercle arch. de Mons*, t. XXVI, 1897, p. 70 et suiv. Dans son *Histoire de Saint-Ghislain* (*Mém. Soc. Sc., Arts et Let. du Hain.*, 3[e] série, 1871, p. VII), Petit ne nous apprend rien sur les bâtisses de 1635.

tout cas, de la reconstruction prétendue de l'abbaye, en 1635. Si c'est Dubrœucq *le jeune* qui fut réellement l'architecte de l'abbé Trigault, il n'a dû exécuter qu'un travail de minime importance, à cette occasion.

Il ne subsiste presque rien de toutes les indications fournies par Milizia, si on les soumet à un examen critique. Nous venons de voir s'évanouir la personnalité imaginaire de son Dubrœucq *le jeune*. L'erreur dans laquelle Milizia a versé n'a peut-être d'autre origine qu'une simple confusion, que cet écrivain a pu faire, avec le maître du jubé de Mons et du palais de Binche.

X.

La vie et les œuvres de Dubrœucq ; sa place dans l'histoire de l'art.

Jacques Dubrœucq est né dans les dix premières années du XVIe siècle, probablement à Mons. Son apprentissage professionnel se fit dans l'un ou l'autre de ces ateliers d'art, alors très nombreux aux Pays-Bas, où l'on sculptait, dans le bois ou dans la pierre, des autels pour les églises. Nous ne savons pas s'il eut pour maitre un *tailleur d'images* montois, ou plutôt l'un des sculpteurs les plus réputés de Bruxelles ou d'Anvers. Nous ne sommes pas renseignés sur les directions esthétiques que son maître put lui donner : l'apprenti n'avait pas toute liberté d'action dans les travaux qui lui étaient confiés et l'influence du séjour que, tout jeune encore, l'artiste allait faire en Italie, devait amoindrir ou le plus souvent effacer toutes les traces de sa formation première.

Quelles étaient les raisons qui poussaient les jeunes sculpteurs des Pays-Bas à se rendre au-delà des Alpes ? Ils avaient vu s'éteindre, dans leur patrie, l'école des peintres réalistes, héritière de l'art des Van Eyck, des Dirk Bouts, des Roger de la Pasture et des Memling ; les sculpteurs étaient presque las de tailler ou de voir ces centaines d'autels, travaux d'atelier plutôt qu'œuvres d'art, invariablement façonnés dans le mode théâtral, s'étaler dans leurs églises ou au milieu d'eux. Le réalisme pur avait cessé de plaire. D'autre part, on avait appris à connaitre l'Italie, tant dans les guerres d'invasion que dans les voyages par delà les Alpes. Les formes gothiques, que la

France surtout avait répandues au dehors, entièrement constituées, n'offraient plus de thèmes nouveaux à résoudre ; la virtuosité des modes décoratifs, que la dernière période du gothique avait tant amplifiée, n'éveillait plus qu'un faible intérêt. On était assez avancé pour s'élever jusqu'à cette culture italienne, supérieure à celle des pays du Nord; seules les puissances capables de s'assimiler cette culture étrangère et d'en imprégner ensuite l'art patrial, dans la manière voulue, faisaient encore défaut. Le sentiment conscient de l'impuissance, en face de cette supériorité incontestée de l'Italie, fit naître à un moment si favorable un courant très vif, tendant à une rénovation décisive, par l'étude attentive de l'esthétique italienne. Tous les regards se tournèrent vers l'Italie : c'est de Rome que le progrès devait et pouvait venir ; c'est en puisant avec ardeur à ces sources fécondes que le Nord parviendrait, pensait-on, à s'arracher à la stagnation, qu'il renaîtrait à une vie nouvelle. C'est à Rome que, en ce temps-là, toutes les forces vives de l'art italien semblaient se concentrer. Les documents imprimés, de plus en plus multipliés, fournissent à l'érudit des informations suffisantes ; mais l'artiste ne pouvait, pensait-on, se dispenser de faire le voyage d'Italie pour s'éclairer et se former, à la vue des chefs-d'œuvre révélateurs. On vit même des individualités puissantes épuiser leurs forces, dans de vains efforts pour atteindre à ces formes nouvelles, que l'art de l'Italie venait de créer. En quoi consistait cette esthétique nouvelle, à laquelle les artistes du Nord aspiraient si ardemment ? Elle tendait à rénover l'expression de la forme, non pas seulement par l'imitation de la nature, mais encore par l'observation rigoureuse d'une loi invariable, applicable à toutes les productions des arts plastiques ; à savoir que la liberté ou la spontanéité de l'artiste doivent être subordonnées à une règle esthétique, préalablement établie et plus impérieuse

que la nature elle-même. L'art des pays du Nord ne put, nous l'avons déjà dit, s'engager vigoureusement dans les voies nouvelles qu'après avoir atteint lui-même un stade déterminé, dans son développement. C'est sous l'influence de sollicitations identiques que, en groupes nombreux, les jeunes artistes des Pays-Bas franchissaient les Alpes, en ce temps-là. Dubrœucq fut de ce nombre ; il eut la bonne fortune de pouvoir faire le voyage d'Italie, soit que sa situation personnelle lui en ait fourni les moyens, soit que l'une ou l'autre intervention généreuse ait secondé les aspirations ardentes du jeune sculpteur, dont le talent était déjà plein de promesses.

Pendant son séjour à Rome, Dubrœucq s'appliqua surtout à étudier Raffaël, Michel-Ange et Andrea Sansovino; nous suivons à travers les œuvres du maitre montois, les traces nombreuses de l'influence que ces artistes exercèrent sur lui ; nous ne trouvons pas le plus petit témoignage du passage de Dubrœucq dans les autres villes d'art de l'Italie. Les productions ultérieures de Dubrœucq se réclament, tantôt des œuvres géniales des *stanze*, ou de la Sixtine, tantôt des madones, tantôt du Christ ou de la Flagellation de Michel-Ange, ou des mausolées sansoviniens du Popolo, ou encore des œuvres conservées de l'antiquité classique (statues, restes d'architecture, arcs de triomphe). Dubrœucq s'appliqua, avec une ardeur particulière et avec beaucoup de succès, à l'étude du *relief* sculptural et de la *statue libre* (*Freistatue*). De tous les maitres de son temps, aucun n'est arrivé, dans les Pays-Bas, à saisir aussi profondément que lui, à s'assimiler d'une manière aussi parfaite les idées et les formes de la renaissance romaine. En même temps que Dubrœucq, Martin van Heemskerk [1] et Lambert

[1] Ses deux *albums d'esquisses* datent, nous l'avons vu, des années 1532 à 1536.

Lombard [1] séjournaient alors à Rome. Le premier a été un imitateur *maniéré* de Michel-Ange ; le liégeois Lambert Lombard, en interprétant Raffaël, est tombé dans la raideur académique.

Dubrœucq se trouvait à Rome vers 1535, ou peu de temps avant (nous présumons qu'il devait avoir environ vingt ans), lorsqu'il fut rappelé dans sa ville natale, par l'exécution d'une tâche importante. C'est à ce jeune maître montois que le Chapitre de Sainte-Waudru, occupé à poursuivre les travaux de construction de son église, confia la mission de dresser des *projets* décoratifs, pour l'achèvement du chœur et du transept. Les plans élaborés par Dubrœucq reçurent l'approbation du Chapitre, qui le chargea de présider à l'ameublement et à la décoration du chœur : de 1535 à 1548, le maître de Mons dirigea les travaux d'édification de son jubé, qu'il rehaussa d'une très riche ornementation sculpturale ; cette œuvre importante lui acquit une grande renommée. Dubrœucq fournit également les dessins des stalles, qui devaient orner le chœur de l'église ; il en surveilla l'exécution, effectuée par Jean et Cleto Fourmanoir entre les années 1538 et 1548. C'est sous la direction de Dubrœucq que les clôtures du chœur furent aussi commencées ; mais ce dernier travail ne fut pas mené à bonne fin [2].

Tandis qu'il poursuivait l'édification de son jubé, Dubrœucq se chargea, peu après 1538, d'ériger dans la cathédrale de St-Omer, à la mémoire d'Eustache de Croy, évêque d'Arras, un mausolée [3] sur le modèle de celui que Goujon avait sculpté pour Diane de Poitiers (monument de Brézé).

[1] Lambert Lombard se trouvait à Rome en 1537 (et jusqu'en 1539 ou 1540).

[2] Les moyens manquèrent, semble-t-il, dans la suite.

[3] Ce mausolée fut érigé à la demande de Lamberte de Brymeu, mère du prélat défunt.

C'est à la même époque que Dubrœucq modela aussi, selon toute probabilité, le Christ de St-Denis, à St-Omer.

Les derniers travaux que Dubrœucq exécuta, pour le Chapitre de Ste-Waudru, furent les deux autels de Sainte-Madeleine (achevé en 1550) et de la patronne de l'église.

Le maitre de Mons avait dû confier à ses élèves, en partie du moins, ses derniers travaux de sculpture, car des ouvrages importants d'architecture absorbaient alors presque toute son activité. En 1539, il avait dressé, à la demande de Jean de Hennin, comte de Boussu, les plans de la réédification du château de Boussu ; il assuma la conduite de ces bâtisses nouvelles ; en 1545, Marie de Hongrie avait chargé Dubrœucq de lui soumettre un *projet* pour la construction d'un château princier, à Binche. Les plans de Dubrœucq furent accueillis favorablement par la gouvernante des Pays-Bas : c'est sous sa direction que, de 1545 à 1549, fut bâti ce palais, le premier en date des grands châteaux renaissance, dans les Pays-Bas ; c'est encore Dubrœucq qui présida à la construction, près de Binche, du château de Mariemont[1]. Le magistrat de Beaumont demanda aussi au maitre de Mons de lui bâtir un hôtel de ville renaissance. Cet édifice de proportions modestes fut achevé en 1549. Pendant les années qui suivirent, Dubrœucq fut occupé par les travaux importants que Marie de Hongrie lui avait confiés. C'est la renommée très considérable que ces différents travaux d'architecture avaient acquise au maitre de Mons, qui décida, selon toute vraisemblance, l'empereur Charles-Quint à lui demander à son tour deux *projets* successifs : le premier, en 1549, devait servir à la construction d'un château que Charles-Quint voulait faire ériger dans la nouvelle citadelle du quartier de St-Bavon, à Gand ; le

[1] Marie de Hongrie voulait en faire un *château de chasse* (*Jagdschloss*), comme nous l'avons dit plus haut.

second, en 1553, était un projet analogue, destiné à la « Cour de Bruxelles ». Dubrœucq se trouvait donc chargé à la fois, soit des plans, soit de la construction même de cinq palais ou châteaux différents. Une cruelle fatalité s'acharna sur les trois châteaux que Dubrœucq venait de bâtir : lors de l'incursion des soldats du roi de France Henri II, dans le sud des Pays-Bas, en 1554, les Français incendièrent, par représailles de guerre, les châteaux de Mariemont et de Boussu, comme le palais de Binche. Quant aux châteaux impériaux de Gand et de Bruxelles, ils ne furent jamais édifiés : Charles-Quint se borna à en faire lever des plans et modeler des maquettes. Dubrœucq dressa encore des plans pour Marie de Hongrie, lors de la reconstruction de la ville de Binche ; il dirigea les premiers travaux, entrepris par la gouvernante générale après 1554. Mais le 15 septembre 1556, Charles-Quint et Marie de Hongrie quittèrent les Pays-Bas pour toujours. Dès lors, Dubrœucq ne fut plus chargé de travaux importants, ni par Charles-Quint, ni par Philippe II, ni à Mons par le Chapitre de Sainte-Waudru [1].

Vasari et Baldinucci affirment l'un et l'autre que Jacques Dubrœucq fut le maître de Jean Bologne. Nous devons accueillir ce témoignage catégorique : Vasari et Baldinucci furent tous deux les compagnons d'académie du sculpteur flamand ; le renseignement qu'ils nous livrent n'est donc pas suspect. Jean Bologne entra, en 1559, au service des Médicis [2] ; il avait déjà séjourné deux ans à Rome et trois ans à Florence ; c'est donc au plus tard en 1554, qu'il dut se rendre en Italie. Jean Bologne était né à Douai, en 1524 ; c'est vers 1550, ou peu d'années auparavant, qu'il a donc pu faire le voyage traditionnel d'Italie. C'est entre

[1] Le Chapitre avait épuisé ses ressources, dans les travaux somptueux du chœur de l'église.

[2] Cf. Desjardins, *Vie et œuvre de Jean Bologne*, Paris, 1883.

1545 et 1550 que, tout jeune encore, le sculpteur douaisien vint travailler à Mons, dans l'atelier de Dubrœucq : le maitre montois avait, alors déjà, mené à bonne fin les travaux de son jubé et des autels de Sainte-Waudru ; il construisait le château de Boussu ; il allait édifier le palais de Binche, le château de Mariemont, comme l'hôtel de ville de Beaumont ; la puissance créatrice de Dubrœucq et son activité artistique étaient arrivées à leur plus haut point. Il n'y avait peut-être pas à ce moment, dans les Pays-Bas, d'atelier de sculpteur où un jeune artiste eût pu trouver autant à apprendre. Nous croyons donc que Jean Bologne a pu travailler, avec les élèves de Dubrœucq, au même titre qu'eux et en gardant l'anonymat, aux statues et aux bas-reliefs destinés au jubé de Sainte-Waudru, aux autels de sainte Madeleine et de la patronne de l'église.

En 1560 et pendant les années suivantes, Dubrœucq mit son talent au service de la ville d'Ath : il dressa les plans d'un hôtel de ville, de bâtiments d'écoles et d'ouvrages de défense militaire. Il ne pouvait être question, dans l'occurrence, de travaux très importants, les ressources de cette petite ville de province étant naturellement modestes. Dubrœucq n'eut guère ici l'occasion de déployer son art, soit dans sa puissance, soit dans sa richesse décorative[1].

Nous n'avons pas d'autres indications positives sur les productions du maitre de Mons, pour les années qui s'intercalent entre 1556 et 1570. Ne confia-t-on plus aucun grand travail, pendant cette période de quinze ans, à cet artiste éprouvé qui s'était acquis une notoriété exceptionnelle, par le jubé de Mons et par le palais de Binche, et qui s'affirmait comme le premier des maitres de la renaissance, dans les Pays-Bas ? Ou bien faut-il supposer que les œuvres exécu-

[1] Sauf peut-être dans quelques *motifs* d'architecture ou de sculpture (portail et fenêtres).

téos par lui après 1556 ont entièrement disparu, sans même laisser de souvenirs dans les documents écrits ? Dans ce cas, les événements militaires et les troubles religieux qui sévirent à partir de 1566, dans les Pays-Bas, auraient certainement contribué à la destruction de ces œuvres d'art. Dubrœucq n'a-t-il pas dirigé, après la mort de Dethuin[1], les travaux que le Chapitre de Sainte-Waudru fit continuer quelque temps encore, pour l'édification de la tour de son église ? Nous ne possédons, sur ce dernier point, qu'une seule indication peu concluante : elle nous est fournie par le dessin (d'un portail), dressé en 1571 et dont nous avons parlé dans un chapitre précédent.

Jacques Dubrœucq vécut à Mons, à dater de 1535 et jusqu'à sa mort. Dans les documents de toutes provenances qui mentionnent son nom[2], il est signalé comme « habitant à Mons ». Il vécut à Mons en bourgeois renté, marié, sans enfants ; son habitation se trouvait « derrière l'hôtel de Chimay » et ses ateliers « à l'école des pauvres » ; son titre d'architecte de la Cour lui valut une pension de deux cents livres, payées annuellement par les « Domaines de Mons ».

Ses traits nous ont été conservés dans deux œuvres documentaires : Dubrœucq a sculpté lui-même son portrait, en « maître des ouvrages », dans le *bas-relief de Sainte-Waudru*, que nous avons décrit ci-dessus. Van Dyck a dessiné les traits du maître de Mons dans son *Iconographie*[3].

Après 1570, nous trouvons des indications sur les dernières productions de Dubrœucq. Cette année-là, il dresse un *projet* pour les stalles de Saint-Germain, à Mons ; mais, particularité surprenante, la construction du jubé de cette église est confiée, à ce moment même, à un maître sans

[1] Dethuin mourut en 1556.

[2] Cf. outre les *pièces* citées dans notre *Appendice*, les *archives de la ville d'Ath* (années 1560 et suiv.).

[3] La *gravure* est de Paulus Pontius (cf. ci-dessus).

notoriété, originaire de Valenciennes, et non pas au maître montois, pourtant si réputé, qui avait naguère édifié le jubé de Sainte-Waudru ! En 1571, Dubrœucq dessine des plans pour l'établissement du grand portail et de l'escalier de Sainte-Waudru. Lorsque Louis de Nassau occupa la ville de Mons, du 24 mai au 19 septembre 1572, Dubrœucq se mit à son service, selon toute vraisemblance, pour collaborer à des travaux de défense militaire. Au lendemain de la reprise de la cité, par le duc d'Albe, la *Commission des troubles* cita Jacques Dubrœucq, qui s'était d'abord évadé, à comparaitre devant elle. Dubrœucq ne fut pas condamné à mort ; mais retenu prisonnier pendant plusieurs années, ou tout au moins surveillé comme suspect d'hérésie, il dut finalement abjurer le protestantisme ; le maître montois ne fut entièrement libéré qu'à condition de sculpter une statue pour l'autel de saint Barthélemy, à Sainte-Waudru. Il était encore gardé à vue lorsqu'en 1573 et 1574, il mit son talent artistique au service des deux notabilités dont nous avons parlé plus haut, Philippe de Sainte-Aldegonde et De Longueval[1] ; c'est à leur intervention qu'il dut un adoucissement décisif à la peine dont il avait été frappé, — bien plus qu'aux démarches faites par Jean Bologne en sa faveur, auprès du grand-duc de Florence. C'est encore à l'invitation de la famille de Philippe de Sainte-Aldegonde, seigneur de Noircarmes, décédé en 1574, que Dubrœucq exécuta un monument funéraire, destiné à la cathédrale de Saint-Omer ; seuls, des fragments, ayant fait partie d'un *bas-relief de la Madone*, en sont arrivés jusqu'à nous.

Dubrœucq mourut à Mons dans un âge avancé, le 30 septembre 1584. Ses funérailles furent célébrées le 3 octobre, en l'église de Sainte-Waudru. Sa pierre tombale n'a pas été conservée.

* * *

[1] Dubrœucq exécuta des travaux à leurs châteaux de Villers et de Frasnes (voir ci-dessus).

Dubrœucq nous apparait comme un imitateur de l'Italie, s'évertuant à s'élever jusqu'au niveau des plus grands maîtres qu'il avait appris à connaître à Rome. Il ne lui fut pas donné, en dépit de son grand talent, de suivre jusqu'au bout les voies nouvelles que sa propre esthétique avait tracées elle-même, — comme ce fut le cas, par exemple, pour le génial Jean Goujon.

Le maître de Mons est parvenu à s'assimiler d'abord, à traduire ensuite dans ses productions plastiques, les nouveautés et les idées d'art que la renaissance italienne avait été la première à exprimer : sa personnalité ne s'est pas développée au delà de ces deux stades. Successivement dans plusieurs de ses statues et de ses bas-reliefs, Dubrœucq parvint à s'élever à une hauteur qui ne fut atteinte, ni par aucun autre statuaire de son époque dans les Pays-Bas, ni même par aucun sculpteur d'Italie (dans le bas-relief) ; mais il ne dépassa plus, dans la suite, cette puissance d'expression ; c'est à ses disciples qu'il abandonna le soin de mettre en œuvre ses dernières créations plastiques, tandis qu'il donnait lui-même le meilleur de son talent à des travaux importants d'architecture. Nous pouvons suivre dans toutes ses phases les progrès rapides de son talent de statuaire, au cours de l'édification de son jubé de Sainte-Waudru ; les deux œuvres plastiques (des autels), dans lesquelles son art eut par la suite l'occasion de s'exprimer encore, nous font assister à une sorte de régression, en sens inverse ; pendant cette seconde période de sa carrière, Dubrœucq n'eut plus à exécuter aucune œuvre sculpturale de grande importance. Si les circonstances avaient été différentes, Dubrœucq serait-il parvenu à s'affranchir de l'imitation et à créer de nouvelles expressions d'art ? Les œuvres que nous avons gardées de lui nous donnent la vision assez complète, nous semble-t-il, des limites mêmes de son talent : dans sa dernière production plastique, le

bas-relief de la Madone (à Saint-Omer), Dubrœucq se réclame directement de Raffaël ; son œuvre se signale par une grande délicatesse et un goût parfait ; mais Dubrœucq n'est qu'un imitateur de Raffaël, rien de plus. Les œuvres les plus marquantes de sa maturité sont les sculptures du jubé de Sainte-Waudru : c'est dans ces œuvres que sa puissance créatrice se révèle dans toute son ampleur ; elles attestent que Dubrœucq a saisi et a imité, avec une intelligence parfaite, l'art italien de la renaissance ; Dubrœucq fut un maître de grand talent ; il n'a pas produit d'œuvre géniale.

Comment Dubrœucq exprima-t-il le *relief* sculpté qu'il emprunta à l'Italie ? Délaissant le *relief de niche* des pays du nord, comme aussi les compositions *à figures multiples*, il s'appliqua à ne grouper qu'un petit nombre de figures, modelées dans une forme purement plastique. Ses œuvres les plus personnelles, dans ce genre, sont les bas-reliefs du balcon du jubé, qui se réclament pourtant encore du réalisme, dans une certaine mesure. Les trois bas-reliefs qui datent de sa maturité rapprochent son style de celui des maîtres de la renaissance ; mais Dubrœucq n'alla pas plus loin dans les voies où il s'était engagé un moment.

Dans la *statue libre* (*Freistatue*), indépendante par elle-même, le maître de Mons comprit toute la valeur décorative, comme aussi la portée monumentale que l'art antique avait su tirer de la statue ; il eut l'intelligence parfaite des problèmes que les maîtres italiens étaient parvenus à résoudre [1] ; il utilisa avec succès ces acquisitions précieuses, qu'il devait à son séjour en Italie. Disciple de Michel-Ange dans l'anatomie de ses *figures*, il ne lui fut pas donné de s'élever très haut, sous ce rapport [2]. Dubrœucq eut la com-

[1] Notamment dans la question de la *forme* et dans celle du *centre de gravité*.

[2] Voir ce que nous avons dit ci-dessus, pages 111 à 120.

préhension très nette du *style* italien et de ses principes *formels* : c'est bien de ce style que se réclament les bas-reliefs et les statues très remarquables de sa période de pleine maturité.

Comme sculpteur, Dubrœucq fut donc plutôt un « réceptif » qu'un artiste réellement personnel. Doué d'un sens esthétique aussi délicat que profond, il nous apparaît aussi habile à imiter ses modèles que capable d'assimilation intelligente. Mais il lui manqua la puissance créatrice ; il n'arriva pas à produire des œuvres vraiment originales, dans les voies nouvelles où il s'était engagé ; il ne dépassa pas, au cours de sa longue carrière, le stade qu'il avait atteint vers 1535, pas plus dans le bas-relief que dans la statue ; sa personnalité ne pouvait se développer davantage : Dubrœucq ne disposait pas de ces dons de nature, tout exceptionnels, qui font les artistes de génie.

Quelle valeur Dubrœucq a-t-il, comme architecte? Si tous ses ouvrages d'architecture ont été détruits, nous connaissons pourtant les dispositions constructives qu'il avait données à son œuvre la plus importante, le palais de Binche : le maître de Mons ne fit, ici encore, qu'imiter ou traduire des formes qu'il avait vu réaliser ailleurs ; il ne s'éleva pas jusqu'à mettre en œuvre lui-même, par la puissance de son art personnel, ces nouveautés ou ces trouvailles d'ordre esthétique dont les meilleurs architectes de France, pour citer des exemples, surent rehausser chacun de leurs grands châteaux renaissance. Le maître montois fut un architecte de talent ; les œuvres qu'il a produites ne mettent pas sa personnalité hors de pair, pour autant que nous puissions en juger.

C'est ainsi qu'à Binche, où les circonstances lui permettaient de déployer son art en pleine liberté, il ne construisit pas une composition qui fût bien à lui et d'une homogénéité absolue : l'ordonnance de la chapelle castrale, de petites dimensions, avec ses détails de la renaissance, est

empruntée aux châteaux français et fait corps avec l'ensemble. Les fenêtres et les galeries ne font que reproduire les formes de la renaissance (pilastres, architraves et arcades). Les descriptions et les indications de détails, que nous livrent les documents écrits, ne nous laissent pas sous l'impression que le palais de Binche ait été une œuvre très marquante, dans l'art de l'architecture du XVIe siècle. Les douze arcades des galeries qui, à l'étage, s'ajoutaient aux arcades des ailes du château, devaient produire un effet plutôt monotone, en dépit de leur simplicité distinguée. Dubrœucq songea certainement à s'inspirer des cours à colonnades des palais italiens ; à Binche, le rez-de-chaussée ne comporte pourtant que des *galeries*[1]. Le portail renaissance, qui a lui-même une galerie, rappelle dans son ordonnance l'ancienne façade de la période gothique. Dubrœucq eût pu introduire dans son œuvre l'un ou l'autre élément nouveau ; il n'a guère fait, en somme, qu'amalgamer divers motifs renaissance ; il a construit ce château de Binche, qui était son premier grand travail d'architecture, dans le schéma du gothique français en y intercalant des éléments de la renaissance. Son œuvre se signale par un goût parfait ; elle révèle une réelle dextérité de main ; mais la personnalité créatrice n'y apparait pas plus que dans le jubé de Sainte-Waudru. C'est le jubé de Mons qui nous avait donné l'occasion d'apprécier le sculpteur ; c'est le palais de Binche qui nous permet le mieux de juger l'architecte : Dubrœucq ne dépassa vraisemblablement pas, comme architecte, le niveau d'art que nous venons de définir[2].

* * *

[1] Et non pas des couloirs *à colonnades*. Cf. ci-dessus la description de Calvete de Estrella.

[2] Les châteaux de Gand et de Bruxelles, dont Dubrœucq dressa les plans pour l'empereur Charles-Quint, ne furent pas construits ; il ne nous est donc pas possible de porter un jugement précis sur ces œuvres postérieures au palais de Binche ; mais il n'est pas probable que la personnalité de Dubrœucq, comme architecte, se soit amplifiée en ces deux occasions.

Ce manque de puissance créatrice, si frappant dans l'art de Dubrœucq, nous le constatons chez tous les sculpteurs de cette période du XVI[e] siècle, dans les Pays-Bas. Aucun d'eux n'est parvenu à s'élever, sous le rapport du *style*, au niveau que le maître de Mons sut atteindre dans ses œuvres sculpturales. Il ne lui fut pas donné de communiquer ses qualités particulières à des disciples suffisamment doués ; si les circonstances lui avaient procuré les moyens de le faire, il serait bien difficile de distinguer la manière du maître de celle de ses élèves, à qui la personnalité bien tranchée aurait également fait défaut. L'absence d'individualité dans le style a pour effet de niveler toutes les créations esthétiques, qui ne présentent plus de différences entre elles. Ce ne sera pas le cas pour telle ou telle œuvre de Michel-Ange, ou de Jean Goujon, par exemple, que son auteur aura spontanément imprégnée de sa marque distinctive, aisément reconnaissable. Aux productions de Dubrœucq, au contraire, ce caractère individuel et nettement exprimé, fait défaut ; le maître de Mons n'a pas pu s'élever au niveau des personnalités les plus fortes ; il n'a pas produit d'œuvres géniales.

Nous caractériserons mieux encore le maître de Mons, si nous prenons la peine de le rapprocher de deux personnalités, prises parmi les plus marquantes de l'art de son temps. Nous faisons choix, d'une part, d'un sculpteur et architecte français, strictement contemporain de Dubrœucq, à savoir de Jean Goujon, et d'autre part, du flamand Corneille Floris, qui appartint à la génération d'artistes la plus proche de Dubrœucq [1]. Goujon et Floris sont les principales incarnations de deux grouges distincts ; ils représentent les deux sphères d'influence, aux confins desquelles le maître de Mons passa toute sa vie.

[1] L'Anversois Corneille Floris était, de dix ans environ, plus jeune que Dubrœucq.

C'est avec Jean Goujon que la *plastique* moderne a pris corps pour la première fois, en France : elle trouva réunies, dans la civilisation française de l'époque de François Ier, toutes les conditions favorables à son éclosion et toutes les circonstances qui lui permirent, tant de s'affirmer que de progresser. Goujon fut, dans la sculpture, l'incarnation de cet esprit et de ce style auxquels on a donné le nom même de François Ier [1]. Les éléments distinctifs en sont : l'élégance, la grâce, *l'esprit*, la légèreté et la sûreté de la technique ; une expression consciente qui sait éviter, tantôt d'être trop profonde, tantôt de paraître superficielle ; le souci d'esquiver les problèmes trop ardus ; la préoccupation de couvrir, d'un voile aussi élégant que léger, les problèmes faciles à dénouer ; une certaine coquetterie, toujours fine et de bon goût ; une tendance vers les formes somptueuses et enfin le sentiment délicat des proportions et de l'harmonie. Ce sont là toutes les qualités que possèdent les œuvres maîtresses de Jean Goujon.

Il fut, comme Dubrœucq, un imitateur de l'Italie. Les œuvres que nous avons de lui attestent qu'il se trouvait à Rome peu avant 1540, c'est-à-dire presqu'en même temps que Dubrœucq. Dans le mausolée de Brézé, à Rouen, une Sibylle de Michel-Ange est devenue l'Espérance ; comme détails d'architecture, Goujon a en outre utilisé des masques de la chapelle des Médicis, à Florence, des canéphores et des motifs ornementaux italiens. Dans la tribune du Louvre (Ducerceau), il a imité l'Erechtheion [2] et s'est inspiré de *figures d'enfants* italiennes ; c'est à Michel-Ange qu'il a fait, d'autre part, des emprunts directs pour son autel de Chantilly et pour la décoration de la cour du Louvre. Une Diane de Cellini lui a servi de modèle pour sa Diane de Poitiers, à la fontaine d'Anet. Des *figures* romaines lui ont fourni des motifs d'ornementation, pour la chapelle d'Anet. Quel parti a-t-il réussi à tirer de tirer de tous ces emprunts à l'Italie ? Il nous est aisé de le faire voir : rien ne s'opposerait à ce que plusieurs des statues et des bas-reliefs de Dubrœucq, — au cas où leur auteur serait inconnu, — soient attribués à des sculpteurs italiens du xvie siècle ; il suffit, au contraire, d'avoir fait connaissance avec l'art de Jean Goujon pour se convaincre que sa technique toute personnelle se retrouve dans chacune des œuvres dont nous venons de lui attribuer la paternité : Jean Goujon leur a imprimé la marque distinctive de son art ; s'il s'est inspiré de motifs italiens, il a su les

[1] La dénomination n'a pas cessé d'être employée, de nos jours encore. Cf. Ranke (*Caractéristique de François* Ier, dans l'histoire de la France).

[2] Il n'a pas dû connaître l'original (de cette œuvre grecque).

revêtir de formes nouvelles qui n'appartiennent plus qu'à lui seul. Il s'est assimilé ses modèles, il les a pénétrés avec plus de profondeur encore que Dubrœucq ; il les a imprégnés de son esthétique toute particulière ; il les a appelés ainsi à une vie nouvelle ; il en a fait des œuvres d'art dont Jean Goujon peut revendiquer la paternité entière. S'il doit, par exemple, modeler des cariatides, il commencera par se pénétrer longuement de la fonction esthétique de ces piliers ; il composera ensuite un ensemble harmonique de formes, tenant autant de la vie féminine que de la matière plastique et de l'essence inhérente à la colonne de soutènement ; ces créations n'en seront pas moins l'œuvre exclusive de Jean Goujon : elles sont à la fois des *colonnes*, — par la disposition constructive des bases et des chapiteaux — et des *cariatides* par le corps même de ces colonnes, puissantes sans lourdeur, imprégnées d'élégance et de charme ; l'expression donnée aux lèvres et aux yeux, dans ces figures, vient accentuer le souffle de vie, que la matière brute aurait pu éteindre ; une sorte de coquetterie élégante se dégage du *motif* de mouvement, comme des plis de la draperie ; une tête de lion, finement modelée, contribue enfin à animer un vide, dans la partie inférieure de la composition. Les *figures* d'enfants que Goujon a sculptées sont bel et bien françaises, tout en égalant en valeur les meilleures œuvres que l'art de l'Italie produisit dans ce genre : délicatesse du sentiment esthétique, grâce, bon goût, sûreté de la technique, toutes ces qualités distinguées sont réunies dans les créations de Goujon. Aucun maître des Pays-Bas ne s'est inspiré autant que lui, des Prophètes et des Sibylles de la chapelle Sixtine : le motif est visiblement de Michel-Ange, la composition et l'expression des détails appartiennent à Jean Goujon ; le sculpteur français a dû voir les originaux de Michel-Ange, avant de les interpréter lui-même.

Il y a une série d'œuvres d'art qui appartiennent en propre à Jean Goujon et qui sont restées, aujourd'hui encore, les plus populaires de ses créations: ce sont les figures isolées et les scènes imagées représentant « l'élément liquide », dans diverses formes. Goujon se livra à une patiente étude de cet élément de la nature ; il en exprima ensuite les formes avec une exceptionnelle pénétration ; il arriva à produire des œuvres maîtresses d'une originalité absolue. A part les statues du mausolée de Brézé et le groupe de la fontaine d'Anet, nous n'avons pas conservé de statues de Goujon ; ses bas-reliefs du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois ne nous ont été conservés que partiellement[1].

[1] Ces dernières *compositions* ne se signalent pas par une grande originalité ; dans la disposition des *formes*, on reconnaît pourtant la main de Goujon.

Jean Goujon apparaît comme une personnalité puissante et comme l'incarnation de l'idéal esthétique que l'art français s'attachait à poursuivre ; il doit être rangé parmi les individualités exceptionnellement bien douées, qui tout naturellement, sans le vouloir au préalable, imprégnèrent leurs créations de ce charme et de cette légèreté qui donnent à l'art national sa marque particulière. Artiste fécond, il ne se répète presque jamais ; toutes ses œuvres ont pourtant un « air de famille » qui les fait aisément reconnaître. Ce qui est surtout frappant, dans la personnalité artistique de Goujon, c'est l'ampleur exceptionnelle avec laquelle le sens de la beauté s'exprime dans ses œuvres, aussi bien dans les détails que dans l'arrangement de l'ensemble. Goujon généralise en quelque sorte la beauté ; il *extériorise* la vie, s'approchant ainsi très près de Michel-Ange. Dans ses dons naturels, Goujon possède également le sens du rythme, qu'il exprime avec une délicatesse rare, tant dans la forme que dans les lignes et, ajoutons-le, avec une prédilection marquée pour les formes féminines [1] ; ses figures d'hommes ont même quelque chose de féminin. D'autre part, Goujon est un décorateur de grand style et d'un goût très distingué. L'élément décoratif tient une place importante dans toutes ses œuvres ; il apparaît avec toute son ampleur dans la décoration du Louvre : pour le style, il est comparable aux plus grands maîtres. La nature l'a si bien doué que, à travers toutes les manifestations diverses de son art, l'artiste reste invariablement lui-même, il s'affirme dans toutes ses qualités innées. Enfin, — ce qui est refusé à beaucoup d'artistes et qui n'est réservé qu'aux plus grands, — Jean Goujon est bien de sa *race*. Même dans ses œuvres les moins expressives, il se trouve toujours l'une ou l'autre donnée, tel ou tel élément portant la marque française, révélant le tempérament national: ses *figures* de femmes sont toutes dans ce cas ; elles sont de leur *race*, beaucoup plus que les *figures* d'hommes que Goujon nous a laissées. Il ne s'est pas laissé dominer, ni par le *réalisme* traditionnel, ni par l'*italianisme*. C'est lui qui a libéré la sculpture de la France, et pour longtemps, de cette tutelle italienne dans laquelle les Pays-Bas n'allaient pas tarder à tomber à ce moment, et qui envahira à son tour l'art allemand, lorsque l'Allemagne aura laissé se perdre l'influence d'Albert Durer. En imprimant de la sorte, à l'art de son pays natal, un caractère indépendant et national par essence, Jean Goujon traça les voies que ses successeurs Girardon, Pierre Bontemps, etc., devaient suivre jusqu'à

[1] Ses *figures* d'hommes sont, en effet, moins caractéristiques sous ce rapport.

Houdon et à Carpeaux. Voilà ce que donna à la France un huguenot forcé de quitter sa patrie, en fugitif, à l'âge de soixante ans !

Quelle distance y a-t-il entre le français Jean Goujon et l'art du flamand *Corneille Floris* ? Floris fut l'une des personnalités qui initièrent les Pays-Bas et d'autres pays du Nord à la renaissance italienne. Il créa, à Anvers, le plus renommé de tous les ateliers d'art, à l'époque de l'ancienne apogée de la cité ; il fut le chef d'une école. Il a dû être à la fois un maître éminent, un organisateur et un excellent homme d'affaires. Il composa un style décoratif qui s'accordait d'une manière parfaite avec le goût du public et des sculpteurs, dans les Pays-Bas, et qui devint « la formule », en quelque sorte, de son époque.

Par quels moyens Corneille Floris arriva-t-il à conquérir cette situation prépondérante, tout en n'ayant été, comme artiste, qu'un maître décorateur de bon goût, mais d'une moyenne valeur ? Il dut se rendre en Italie, en même temps que son frère et que Jean Bologne. Il en revint avec des *albums* remplis d'esquisses : c'est Andrea Sansovino, qui fut son modèle préféré ; c'est lui qui lui fit trouver sa voie. Floris ne comprit ni Michel-Ange, ni Raffaël : il ne s'intéressait ni aux problèmes, ni au style dans la statue et dans le bas-relief. Il se laissa extrêmement dominer par la décoration, si séductrice dans la renaissance italienne. Les bas-reliefs et les statues que nous avons de Floris ne sont guère que des motifs de décoration. Il se signale par une grande facilité d'assimilation et par une grande puissance de travail ; mais la personnalité est faiblement accusée dans ses œuvres. Il tenta d'abord, en s'inspirant de Cœcke, d'accentuer le style flamand dans l'art de la décoration ; mais bientôt, les commandes affluant dans ses ateliers, Floris se trouva forcé de travailler vite pour produire beaucoup et dès lors, il ne demanda plus ses inspirations qu'à ses albums d'esquisses, rapportés d'Italie. Il avait été formé, sans aucun doute, dans l'un ou l'autre atelier des *sculpteurs d'autels* de sa ville natale, si nombreux au temps du *réalisme* ; il resta confiné dans les tendances dont son premier maître l'avait imprégné ; c'est dans cet esprit qu'il mit en œuvre les motifs nouveaux de la renaissance italienne. Son art demeura strictement décoratif ; il n'arriva pas à s'élever très haut ; il ne s'affranchit guère de la « routine » traditionnelle. Floris eut pourtant le mérite d'accommoder ces formes de l'Italie au goût particulier de ses contemporains, dans les Pays-Bas. Ses productions jouirent d'une vogue considérable ; elles satisfaisaient les aspirations de l'époque : elles valurent à Floris une grande renommée.

Dans ses bas-reliefs il introduisit,tantôt le *relief de niche* (tabernacle de Léau), tantôt le relief Sansovinien, en essayant de l'adapter à des schémas empruntés aux compositions des pays du Nord (jubé de Tournai). Dans ses statues, il imite directement les *figures* de Sansovino, mais il n'arrive pas à la puissance d'expression et son ciseau n'a rien de personnel. Ses mausolées sont empruntés, soit aux types Sansoviniens (Kœnigsberg), soit au type de Saint-Denis (Rœskilde), soit encore au type bourguignon (Schleswig) ; il combine ces compositions diverses avec ses éléments décoratifs, *champs* ornementés, frises, médaillons, rouleaux, masques, figures d'enfants, bas-reliefs décoratifs, etc. Le premier dans les Pays-Bas, il introduisit dans la décoration la cariatide, que les artistes français, notamment Jean Goujon, avaient déjà d'ailleurs employée avant lui. Si l'art de Floris manque de personnalité, il ne se signale pas moins par la souplesse du trait et le bon goût de la composition. Bien qu'il n'ait pas beaucoup de distinction, son sens de la beauté parvient à s'exprimer dans une forme aimable. C'est à cette qualité, unie à la souplesse et au bon goût, et renforcée encore autant par une grande puissance de travail que par un sens très développé des affaires, que Corneille Floris fut redevable de sa situation exceptionnelle, parmi ses contemporains, en dépit d'un talent en somme médiocre, dont l'expression trahissait même une certaine faiblesse.

C'est d'Andrea Sansovino, dont il ne fréquenta peut-être pas les ateliers, mais dont il put étudier les œuvres pendant son séjour en Italie, que Corneille Floris se réclame surtout ; c'est Sansovino qu'il prit comme modèle. Aussi pourrait-on appliquer à Floris le jugement pénétrant et si exact que J. Burckhardt a formulé sur le maître italien : il était doué, dans une certaine mesure, du sens de la beauté ; mais ses productions, même les meilleures, n'ont pas su échapper au défaut dans lequel les sculpteurs de la haute renaissance tombèrent en imitant l'antiquité classique, à savoir le manque « d'individualité et de caractère », et partant de variété et d'originalité.

Comme architecte, Floris s'est peut-être élevé plus haut que comme sculpteur. Son hôtel de ville d'Anvers est une œuvre remarquable, bien qu'elle ne témoigne pas d'une grande originalité : Floris a transformé la maison à pignon des pays du Nord en une composition renaissance, qui est d'un goût parfait et d'une réelle souplesse de facture. Dans les ailes de l'édifice, se reconnaissent les motifs des palais florentins (notamment la galerie ouverte, à l'étage). Il y a discordance entre la composition verticale des bâtiments du centre et la disposition horizontale des ailes. L'ensemble manque

donc d'unité, mais la composition n'en est pas moins très belle ; aucun monument de cette époque, dans les Pays-Bas, ne pourrait être dignement comparé à l'hôtel de ville d'Anvers. La *maison hanséatique*, construite à Anvers sur les plans de Floris, avait une valeur artistique beaucoup moindre : le caractère monumental ne pouvait guère s'accorder, dans l'occurrence, avec ces bâtiments (des dépôts de marchandises) de la Hanse.

C'est entre les deux maîtres dont nous venons de parler (Jean Goujon et Corneille Floris) qu'il convient de placer Jacques Dubrœucq. Goujon fut un artiste de génie : il étudia l'art de l'Italie ; après s'en être imprégné, il en pénétra ensuite ses œuvres, posant les mêmes problèmes que les maîtres de l'Italie et les résolvant comme eux ; mais l'esthétique qu'il avait apprise à l'étranger ne fut pour lui qu'une initiation, un moyen de formation ; Goujon élabora lui-même ses propres lois esthétiques, pour les exprimer dans ses œuvres personnelles. C'est par des phases identiques, à vrai dire, que s'était constitué le génie artistique de Raffaël, à qui Jean Goujon s'apparente sous beaucoup de rapports ; Goujon est même supérieur, à plusieurs points de vue, à Raffaël, bien que le maître français ne se soit pas voué à un seul domaine esthétique, comme son émule italien.

Corneille Floris est de beaucoup inférieur, en valeur artistique, à Jean Goujon : Floris est plutôt un imitateur ; son talent n'a rien de transcendant. La souplesse et le bon goût de sa technique, un sens esthétique assez développé pour satisfaire à l'idéal encore imparfait de ses contemporains, telles sont les qualités qui lui assurèrent une renommée exceptionnelle — que, à distance, nous pourrions même considérer comme imméritée. Floris n'est guère capable de se hausser jusqu'au grand art, jusqu'au style et aux problèmes plastiques ; un seul domaine, celui de l'art décoratif,

fut accessible à son talent. Il ne parvint pas, même dans ce domaine, à se dégager de l'imitation ; s'il ne fit que reproduire les formes décoratives de la renaissance italienne, il eut pourtant l'intelligence de les adapter aux aspirations qui se manifestaient à son époque, dans les Pays-Bas.

Jacques Dubrœucq est supérieur à Floris par cette intuition pénétrante de la renaissance, que le maître de Mons acquit pendant son séjour en Italie : il comprit tous les problèmes que la renaissance italienne avait résolus ; il travailla avec ardeur pour se les assimiler. Le talent de Dubrœucq ne s'exalta pas jusqu'au génie ; il n'eut même pas en partage une grande puissance créatrice : il dépasse de beaucoup Floris pour l'entendement esthétique, pour le style et l'ampleur constructive ; mais d'autre part, de Dubrœucq à Jean Goujon, il y a toute la distance infranchissable qui sépare le talent, si grand qu'il soit, du véritable génie.

C'est dans le STYLE que réside la qualité maîtresse de Dubrœucq : les bas-reliefs et les statues qu'il produisit dans sa pleine maturité nous en donnent les preuves les plus décisives. Le maître montois parvint à donner à ses productions la même perfection de style que les maîtres d'Italie, dont il avait vu et étudié les plus belles œuvres, à Rome même. L'art des pays du Nord ne peut rivaliser avec l'Italie, ni pour le dessin ou pour le coloris, ni pour la technique, ni pour l'art de *caractériser* ou de *construire*, ni pour la puissance créatrice ; s'il n'en était pas ainsi, Dubrœucq aurait mérité, plus d'une fois, d'être mis en parallèle avec les meilleurs maîtres d'Italie ; on pourrait même soutenir qu'il leur fut parfois supérieur. Ce style si parfait, Dubrœucq n'a pas pu l'acquérir à lui seul et par ses propres forces : c'est de la Grèce antique et du Cinquecento italien que le maître de Mons se réclame, sous ce rapport.

Dans les pays du Nord, le sculpteur s'évertue de préfé-

rence à composer, tantôt des *figures* qui soient bien caractéristiques, tantôt des scènes dont le contenu soit intéressant ; il dispose ces figures en groupe, suivant sa fantaisie ou son goût particulier ; à ses yeux, c'est le contenu qui importe surtout ; la forme esthétique ne vient qu'en ordre secondaire et doit s'approprier au contenu, fixé au préalable. Le maître italien procède en sens inverse : il ne se demande pas dès l'abord comment telle scène devra être figurée ; il choisit une scène strictement conforme à son idée esthétique ; c'est cette idée esthétique qui constitue invariablement son point de départ. Le contenu est donc, pour le sculpteur italien, subordonné aux conditions esthétiques. Le maître du Nord travaille, on le voit, tout autrement que son émule d'Italie : le premier n'obéit à aucune loi ; le second se soumet à une règle invariable. C'est la forme esthétique réalisée de la sorte qui constitue le style, dont les modes d'expression varient suivant la valeur même de chaque individualité artistique.

Un autre trait distinctif de Jacques Dubrœucq réside dans son SENS ESTHÉTIQUE, que l'influence des maîtres italiens contribua à développer en lui : ses compositions se signalent toujours par la beauté des formes, tant dans les détails que dans l'ensemble. Dubrœucq acquit de même, grâce à son séjour en Italie, le SENTIMENT DES PROPORTIONS : le jubé de Mons, si supérieur à toutes les créations que les Pays-Bas avaient produites dans le style gothique, en est la preuve la plus manifeste ; mais cette qualité se remarque dans toutes les œuvres du maître montois, par exemple dans ses stalles, dans le bas-relief de la Madone et dans l'autel de sainte Madeleine. Dubrœucq ne perd pas de vue la RYTHMIQUE DE LA LIGNE ET DE LA FORME ; il a une intelligence très claire des grandeurs absolues ou relatives, comme aussi du format. Toutes les œuvres qu'il nous a laissées sont ordonnées avec le meilleur GOUT. Dubrœucq comprit très bien le rôle de

l'élément décoratif et de son expression la plus élevée, la MONUMENTALITÉ : nous avons signalé plus haut les motifs que Dubrœucq imagina de grouper, dans la décoration monumentale de son jubé de Sainte-Waudru.

Dubrœucq se montra l'émule des meilleurs stylistes, dans la FIGURATION DU REPOS. Il ne put pas résoudre, avec le même succès, les problèmes du *mouvement dramatisé*, que les natures géniales arrivent seules à bien représenter, comme ce fut le cas pour Michel-Ange, pour Donatello (dans ses *chaires*), pour Raffaël (*Héliodore*) ou pour Goujon (sa *fontaine*). Dubrœucq fut impuissant à rendre le mouvement ; les scènes qu'il a voulu dramatiser laissent à désirer : ses *figures* ont l'air de poser, sont maniérées et même grimaçantes[1]. Quand il ne doit pas exprimer le mouvement, Dubrœucq sait donner une très belle expression à ses *figures* (têtes et scènes du *Portement de croix*). Mais s'il lui arrive de vouloir les animer, en recourant à des motifs de mouvement, son ciseau a des défaillances. Dubrœucq ne réussit pas davantage à donner du maintien à ses *figures*, qui parfois ont des attitudes mal assurées. Dans la CARACTÉRISATION, il est inférieur aux maîtres réalistes, sauf dans quelques cas isolés (lorsqu'il fixa ses propres traits, dans le *bas-relief de Sainte-Waudru*). Il a une prédilection marquée pour l'expression du COSTUME, qu'il a traité suivant l'esprit et dans le goût de son époque. Il a aussi une SOUPLESSE DE TECHNIQUE de bon aloi, bien qu'il ne se soit pas élevé, à ce point de vue, jusqu'à l'originalité créatrice.

Nous ne pouvons pas émettre de jugement précis sur son SENS DE L'ORNEMENTATION[2], le jubé de Mons ayant été détruit

[1] Cf. les bouches ouvertes, dans les bas-reliefs du *balcon du jubé*.

[2] Il y a lieu de distinguer l'*ornementation* de la *décoration* proprement dite, dans la plastique tout au moins : l'*ornement* est une forme isolée ou un groupe de formes constituant une œuvre d'art

comme les stalles de Sainte-Waudru et le palais de Binche[1]. Les ornements ébauchés sur le *projet* de jubé (dressé par Dubrœucq), qui est arrivé jusqu'à nous, ont été dessinés à la hâte ; ce ne sont d'ailleurs pas ceux que Dubrœucq composa pour son jubé, lors de son édification. Les fûts de colonnes de l'autel de sainte Madeleine, datant de la maturité de Dubrœucq, attestent qu'il eut une entente parfaite de l'ornementation des maîtres de l'Italie ; il sut l'approprier au caractère nouveau dont il fallait la pourvoir dans les Pays-Bas ; il lui assigna un rôle secondaire à bon droit, tandis que Corneille Floris avait donné une importance prépondérante aux éléments décoratifs.

Dubrœucq eut le mérite de transformer un certain nombre de types gothiques, en les imprégnant des formes de la renaissance italienne. Il sut toujours faire preuve en cela, d'une grande intelligence esthétique : dans le jubé de Mons, il a mis en œuvre le type gothique des jubés de Lierre, Tessenderloo et Aerschot ; les stalles de Sainte-Waudru et de Saint-Germain nous offrent de même une transformation renaissance des anciennes stalles gothiques des Pays-Bas. Son mausolée de Croy, qui était une nouveauté dans les Pays-Bas (à l'égal du monument d'Érard de la Marck, à Liége[2]), est une imitation partielle du mausolée de Brézé, à

exécutée dans le *style du relief* ; la *décoration* implique l'idée d'une composition, d'une série de rapports unissant, en quelque sorte, un groupe de formes plastiques ou même d'œuvres d'art. La décoration n'est donc pas un ornement, mais elle peut renfermer des ornements. Un ornement n'est pas en soi une décoration ; mais il peut se faire qu'un ornement soit la seule décoration d'une composition formant un tout. Un ornement peut donc être décoratif, comme une décoration peut être ornementale ; enfin l'un et l'autre (ornement et décoration) peuvent être conçus dans les formes plastiques ou picturales, ou architecturales ou même géométriques.

[1] C'est dans ces œuvres importantes que les *motifs décoratifs* de Dubrœucq s'étalaient avec la plus grande richesse.

[2] Cf. ci-dessus, p. 219 et suiv.

Rouen. Le premier dans les Pays-Bas, il composa pour l'édification des autels un type nouveau, d'après les œuvres du maître italien Sansovino ; le type créé par Dubrœucq — et qui était un type classique,—ne fut malheureusement pas repris dans la suite. Le maître de Mons eut également le mérite de constituer, à côté du type français du château renaissance, un type néerlandais qui n'était pas, il est vrai, l'égal du précédent en valeur artistique, mais qui fut le point de départ des progrès réalisés ultérieurement par les artistes des Pays-Bas, dans l'architecture des châteaux. Ce type nouveau, Dubrœucq l'a mis en œuvre successivement dans cinq de ses œuvres : à Boussu, à Binche, à Mariemont, à Gand et à Bruxelles. Il introduisit en outre, dans le palais de Binche, la première chapelle qui ait été érigée dans le style nouveau, en Belgique. Il composa aussi, pour l'entrée de ce palais de Marie de Hongrie, un arc triomphal romain. Dubrœucq n'eut pas l'occasion de créer un type nouveau d'*hôtel de ville* : la seule construction qu'il ait édifiée dans ce genre, l'hôtel de ville de Beaumont, était de proportions modestes ; elle fournit pourtant à Dubrœucq le moyen d'introduire, dans le type traditionnel de la *maison* des Pays-Bas, quelques nouveaux motifs de style renaissance. C'est à Corneille Floris qu'il fut réservé de produire, à quelque temps de là, le premier grand *hôtel de ville* renaissance qui ait été érigé dans les Pays-Bas.

* * *

Dans l'histoire de l'art, Dubrœucq occupe une place importante, aux débuts d'une période où se sont introduites de nouvelles formes esthétiques : tout en n'étant pas d'une importance exceptionnelle, si l'on se place à un point de vue très général, le rang qu'il convient d'assigner au maître de Mons est considérable ; Dubrœucq a été à la fois, pour son époque un novateur et, pour ses contemporains des Pays-Bas, un initiateur.

Au commencement du XVI[e] siècle, les sculpteurs néerlandais restaient encore confinés dans les formes du réalisme et dans les errements de la plastique de métier, qui caractérisent les derniers temps du moyen âge. C'est à peine si l'influence italienne avait pu forcer le seuil de ces écoles de sculpteurs qu'une longue tradition, solidement ancrée, tenait entièrement closes. Dubrœucq n'exerça, à vrai dire, son action que sur quelques artistes des Pays-Bas ; son exemple bienfaisant ne perdura pas, les personnalités fortes ayant fait défaut lorsque l'italianisme pénétra en envahisseur dans l'art du Nord. Les Pays-Bas qui, au cours du XV[e] siècle, avaient tracé vigoureusement des voies nouvelles et en pleine indépendance, dans le domaine de la peinture, devaient se mettre à la remorque de l'Italie, au siècle suivant, dans l'art de la sculpture : les événements militaires du régime espagnol et les dévastations des iconoclastes contribuèrent, pour une large part, à ces vicissitudes de l'art des Pays-Bas. Ce sont les écoles des *sculpteurs d'autels* de Bruxelles et d'Anvers qui préparèrent les voies à cette évolution. Leur influence ne parait pas s'être exercée encore sur CONRAD MEYT, allemand de naissance, mais bien néerlandais par sa manière, qui travailla dans les Pays-Bas au début du XVI[e] siècle et qui fut même *maître artiste* de la gouvernante Marguerite d'Autriche, à sa Cour de Malines. Conrad Meyt ne fut pas, semble-t-il, influencé par l'Italie ; il est encore un réaliste, mais son réalisme est mitigé par un effort déjà conscient vers l'expression *typique* de la beauté. Il s'élève donc, en cela, au-dessus des *sculpteurs d'autels* ; en toute indépendance et en dépit des artisans d'art qui dominent dans son entourage, il atteint spontanément à la monumentalité dans ses bustes et ses statues ; pour le style, Conrad Meyt mérite d'être rapproché de Claus Sluter. Artiste essentiellement flamand, il prélude aux formes Rubéniennes ; il apparait comme la personnalité la plus forte du réalisme finissant ; par une certaine

« détente du style réaliste[1] », il ouvre la voie à l'influence italienne.

Les artistes qui suivent immédiatement Conrad Meyt sont déjà influencés par l'Italie, mais d'une manière si confuse qu'il n'est pas possible de la déterminer avec précision. PIERRE CŒCKE d'Alost fut, semble-t-il, un représentant de l'ornementation plastique qui « italianisait » déjà, tout en gardant encore son empreinte nationale, flamande : il a peint beaucoup d'images, mais nous n'en avons conservé aucune qui soit sûrement de lui ; il a traduit Vitruve et Serlio ; sa personnalité s'est affirmée diversement ; elle a dû être considérable ; mais il est impossible de la déterminer. C'est en 1533, d'autre part, que fut érigé, dans l'église de Saint-Martin, à Hal, l'autel fameux de JEAN MONE : les nombreuses petites scènes qui y figurent évoquent encore, dans leur esprit et leur format, les œuvres des anciens *sculpteurs d'autels* ; mais dans le style des petites *figures*, dans la symétrie de la composition, comme dans la recherche du contraste, dans la diminution voulue du nombre des *figures*, et surtout dans le détail de l'ornementation et dans la construction en ligne droite, il convient de présumer l'influence directe de l'un ou de l'autre maître de l'art décoratif de l'Italie, soit Mino da Fiesole, soit Desiderio da Settignano, soit encore Andrea Sansovino. L'œuvre de Jean Mone constitue une tentative assez réussie, effectuée en vue d'adapter la décoration de l'Italie à l'art des Pays-Bas ; elle témoigne d'un goût parfait, mais elle n'est pas exempte de certaines de ces défaillances dans lesquelles aurait pu tomber un artisan habile dans son métier, mais impuissant à comprendre tous les éléments du style italien ; cette œuvre d'art dépasse incontestablement, pour le sentiment esthétique et le sens des proportions, toutes les productions de la même époque, dans les Pays-Bas. On ne sait

[1] Cf. ce que nous avons dit, pages 7, 9 et suiv.

presque rien de Jean Mont ; il ne connut pas la mesure ; son art n'arriva pas à maturité ; Jean Mont alla finir sa vie en Autriche. Guyot de Beaugrant et Lancelot Blondel, les maîtres de la cheminée du Franc à Bruges, et à leur suite les artistes de l'École d'Audenarde, ne se réclament pas complètement de la décoration italienne ; ils se signalent par le bon goût et une technique soignée ; mais ils sont encore attachés à l'ancienne tradition et leurs œuvres attestent que, à leur époque, les Pays-Bas n'étaient pas encore prêts à accueillir l'influence du style italien. Nous ne connaissons pas même le nom du maître qui érigea le mausolée d'Erard de la Marck, à Liége : cette œuvre monumentale, en bronze, a été détruite [1] ; nous savons seulement qu'elle devait être « de grand style ». C'est à la suite de ce maître inconnu que Dubrœucq apparait, suivi de près par Corneille Floris, d'Anvers [2], qui occupe la place la plus considérable après Dubrœucq, dans l'histoire de la sculpture aux Pays-Bas, dans les débuts de la renaissance ; nous avons étudié ci-dessus la valeur des œuvres de Corneille Floris [3].

[1] C'est Erard de la Marck, lui-même, qui en prépara l'édification.

[2] L'auteur du présent ouvrage se propose de publier prochainement deux nouvelles études, spécialement consacrées à *Conrad Meyt* et à *Corneille Floris*.

[3] La personnalité la plus apparentée avec Dubrœucq est, semble-t-il, celle du Lorrain *Ligier Richier*, qui fut son contemporain. Ligier Richier se signale, comme le maître montois, par l'ampleur du style, une intelligence profonde de la plastique et de la composition italiennes, un sens très accentué des proportions et du rythme ; mais dans ses œuvres maîtresses, d'ailleurs excellentes, il ne s'élève pas non plus au delà de l'imitation des maîtres italiens ; pas plus que Dubrœucq, il ne se hausse jusqu'au génie véritable. Il égale Dubrœucq en valeur artistique. Gonse fait erreur, en réclamant de Ligier Richier des qualités essentiellement françaises (comme l' « esprit et le tempérament ») ; Gonse n'a pas mis en lumière les vrais mérites du maître lorrain. — Il serait opportun de mettre ici

Jacques Dubrœucq de Mons est la première des grandes personnalités qui apparurent, dans la sculpture des Pays-Bas, au cours de la période de l'influence italienne. Il lui fut réservé de se pénétrer, le premier entre tous les maîtres néerlandais, des idées et des formes esthétiques de la renaissance italienne, de se les approprier ensuite et enfin de les exprimer dans des œuvres importantes, tant d'architecture que de sculpture. La place que le maître montois occupe dans l'art des Pays-Bas est d'autant plus digne d'attention, qu'il n'a pas laissé d'élèves dont le nom mériterait d'être retenu et qu'aucun des maîtres néerlandais n'adopta son style après lui : son élève Jean Bologne demeura en Italie ; son art est plutôt italien que néerlandais. Il n'est pas certain que Corneille Floris ait travaillé auprès de Dubrœucq ; cela est même peu probable, puisque Floris fut éleué et formé à Anvers, sa ville natale. Les œuvres architecturales de Dubrœucq ayant été détruites très peu d'années après leur exécution, elles ne purent donc exercer aucune influence sur les artistes des Pays-Bas. D'autre part, les guerres faites par les rois d'Espagne et la furie des briseurs d'images vinrent bientôt anéantir le souffle vital de l'art, qui ne devait plus reparaître de longtemps. Enfin Dubrœucq n'eut pas la bonne fortune de vivre dans un grand centre d'art, comme Anvers, Bruxelles ou Bruges ; il ne trouva donc pas le champ d'action ou les appuis éventuels qui auraient assuré, à son grand talent, la notoriété dont Corneille Floris, par exemple, fut appelé à bénéficier si largement. Dubrœucq sut déployer une activité

en parallèle la sculpture avec la peinture de la même époque. L'auteur du présent travail n'a pas pu songer à le faire, les personnalités qui devraient intervenir n'ayant pas été étudiées jusqu'ici à suffisance et leurs relations avec l'art de l'Italie n'ayant pas été déterminées avec précision. C'est le cas pour Bles, Mabuse, Mostaert, Spranger, Van Orley, Coxcye, Lombard, Floris, etc.

artistique très diverse, comme en témoignent les œuvres qu'il a produites entre les années 1545 et 1550, au temps de sa pleine maturité.

Si l'on envisage surtout l'originalité dans l'art, ainsi que le point de vue purement national, on peut exprimer le regret qu'un maître de la valeur de Dubrœucq se soit laissé dominer par un art étranger et que, en s'appliquant à reproduire ces formes empruntées, il ait émoussé son talent personnel et les vertus nationales qu'il portait en lui ; on ne peut pourtant pas contester, à l'art du maitre montois, l'ampleur de l'expression et l'intelligence esthétique. Ces qualités avaient d'autant plus de prix qu'elles se manifestèrent dans les Pays-Bas, au cours du XVIe siècle. Elles laissent présumer toute la force que portait en soi l' « esprit » particulier de cette époque, pendant laquelle les talents les plus vigoureux allaient chercher toutes leurs inspirations et leurs modèles en Italie. Le style que Dubrœucq mit en œuvre aurait pu orienter la sculpture des Pays-Bas, si elle l'avait voulu, dans les voies nouvelles qui auraient assuré son évolution vers le progrès. Il n'en fut rien : les œuvres de Dubrœucq disparurent ; on perdit peu à peu le souvenir de la valeur exceptionnelle qu'elles comportaient ; le nom même de Dubrœucq tomba dans l'oubli ; ce sont des historiens locaux qui, au cours du siècle dernier, ramenèrent enfin l'attention sur sa personnalité artistique. La renommée du maître montois n'était pourtant pas éteinte encore, au cours du XVIIe siècle. Un passage bien connu de l'annaliste Vinchant, en fait foi. Quand on voulait rappeler le souvenir des œuvres les plus fameuses que l'art avait jadis produites dans le sud des Pays-Bas et dans la France du Nord, on disait :

> Portail de Rheims, Nesve d'Amiens,
> Chœur de Beauvais, Doxal [=*jubé*] de Mons.

APPENDICE

I. — DOCUMENTS D'ARCHIVES

A. JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU.

1. 28 février 1534. — *Résolution capitulaire, relative à l'aménagement des parties déjà construites de l'église, à la décoration intérieure et à l'érection de la tour.*

(Mons, Archives de l'État, Chapitre de Ste-Waudru, à Mons, Registre capitulaire du 28 avril 1520 au 31 mai 1536, nº 16. Résolution du 28 février 1534 (n. st.). — DEVILLERS, Mémoire sur Ste-Waudru, p. 42.)

Chargie aux m^es de la fabrique preparer l'église par dedans tant par y faire formes ou cuer, come faire eslier[1] au deuant dudit cuer.

Fu aussi chergie aux maistres de la fabrique de mesurer l'ouvraige qui estoit à parfaire à la dite église et sçavoir comment l'on conduira la thour montée et autres ouvraiges nécessaires, aussi mener ouvriers à Malines et autres lieux pour veoir l'érigement des dites églises.

Décide de faire nettoyer le cuer et les voutes.

[1] eslier = ellier = jubé. Cf. hellier, B, 12.

2. *D'autres dispositions concernant la décoration intérieure furent prises, au cours des délibérations capitulaires du 16 nov. 1538, 21 févr. 1540 (n. st.), 28 août 1540, 29 janv. 1541 (n. st.), 29 déc. 1543, 10 mai 1544 et 16 déc. 1549.*

(Mons, Archives de l'État, Chapitre de Ste-W., Registre capitulaire du 27 août 1536 au 13 mai 1553, n° 17. — Devillers, Mémoire, p. 42 et suiv.)

3. 10 Septembre 1535. — *Contrat entre Hubert Nonon, tailleur de pierres de Dinant et la fabrique de l'église de Ste-Waudru, à Mons, concernant la livraison et la mise en œuvre du marbre noir destiné au jubé.*

(Mons, Archives de l'État, Chartrier du Chapitre de Ste-W., titre coté Mons, n° 307, 2°, Original sur parchemin, signé Johannes Riotte, sceaux en fragments des quatre hommes de fief. — Devillers, Annales du Cercle archéologique de Mons, xv, 1878, p. 601 et suiv.)

Nous Jehan dit Griffon de Masnuy, Pierre Ghodemart, Michiel de Trezière et Hombert le Francq, sçavoir faisons à tous que par-devant nous qui, pour ce, espécialement y fûmes appellez comme hommes de fief à la comté de Haynnau et court de Mons, et aussi en la présence et ou tesmoing de vénérable et discret maistre Jehan Riotte, prebtre, comme notaire appostolicq. comparurent personnèlement Hubert Nonon, tailleur de pierres demourant à Dignant, pays de Liége, d'une part, et Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, bourgois et demourans audit Mons, mambourgs et commis au demaine de la fabricque de l'église Saincte-Wauldrud dudit Mons, d'aultre part. Et là-endroit lesdites parties comparantes, de leurs bonnes et agréables voluntez, sans quelque constrainte, disent et congneulrent que ilz avoient contracté et marchandé ensamble en sorte que ledit Hubert Nonon promist faire et livrer le doxal

adviset faire en ladite églize Saincte-Wauldrud de plus fin et meilleur marbre noir ouvret bien et léallement, sans fraulde ne mallenghien, et ce, sour les devises et conditions ci-après déclarées. Assavoir que ledit Hubert Nonon sera tenu livrer quattre pilliers qui soustiendront ledit doxal, furnis des soubasses et capiteaux, de tel haulteur, espesseur et ouvraige que le pourtrait et patron dudit doxal démonstre et que les moules lui seront bailliez, plus les deux portaulx par-dedens et hors le cuer de laditte églize avoecq les demy-pilliers tous furnis. Le corps de la première frize portans ses molures et rethours, auquel corps y auera ung quaret pour enter lesdites frizes d'albastre. Troix ronds de histoires qui se debveront asseoir dessus ledit corps, et soubz les premières et grandes vaulsures en chacun desdits ronds y auera deux quairez pour enter l'albastre. Les ronds desdites trois grandes vaulsures et celle dudit portal par-dedens le cuer aians chacun ung quairet pour enter l'albastre. *Item*, quattre pilliers contre lesquelz se mettera les Vertus Cardinalles montant jusques à l'architrave et en chacun desdits pilliers deux quarez pour enter les pentes d'albastre. *Item*, les architraves de dehors et dedens, tous de marbres fins. *Item*, par-dessus les architraves uug corps avoecq ung quairet pour enter la frize d'albastre portant ses molures et escartouches aiant aussy ung quairet à y enter albastre. *Item*, au darière des escartouches deux pans quarez pour y enter pentes d'albastre, *Item*, au-dessus desdittes escartouches seize pilliers dont les huyt desdis pilliers porteront chacun trois balustres d'albastre avoecq leurs soubasses et capiteaux. *Item*, sour lesdis capiteaux seront posez les reculées des architraves et au hault d'icelles la grosse molure faisant et couvrant tout l'ouvraige de pierre d'Avesnes et au dessus d'icelle molures, pilliers et arière-pilliers gravez pour y mettre pentes d'alebastre. *Item*, et les huyt autres pilliers semblables furnis et garnis comme des-

sus, sauf qu'ilz ne porteront que deux balustres en lieu de trois. *Item*, la chayère du melieu avoecq ses escartouches et par-dessus icelles escartouches une corniche portant ung quairet pour enter albastre, et pardessus lesdites corniches se asseront deux pilliers portant chacun trois balustres d'albastre et par-dedens lesdittes balustres y auera quattre dossières de marbre à chacun pillier, pour y mettre petis ymaiges. Et ou meilleu de laditte chayère et dossière de pierre d'Avesnes chergie d'une vausure de meisme pierre y auera sur icelle vausure une archure portant molure et arrières pilliers de marbre, en laquelle arcure et touttes aultres des grans ymaiges et histoires y auera ung quaret pour y entrer albastre, et au dessus d'icelles vaulsures petis coings de marbre à entrer fleurs d'albastre, et soubz iceulx coings et molures ung petit architrave de marbre avoecq ses rethours, et par-dessus ledit architrave ung corps de marbre portant ses molures et audit corps ung quaret pour enter frizes d'alebastre. Et à l'endroit de laditte chayère par-dedens le cuer y auera deux pilliers de marbre noir semblables aux premiers, qui serviront pour recevoir une custode d'un grant ymaige. *Item*, tous les corps et molures par-dedens et dehors dudit doxal couvrant tout l'ouvraige de pierre d'Avesnes fais de marbre, et auxdis corps ung quaret pour enter les frizes d'allebastre. *Item*, les molures et arrière-pilliers et archures de Foy et Espérance et archures par-dehors le cuer faictes et furnies du meisme de Charité, comme aussi seront les grans ymaiges par-dedens le cuer. *Item*, les molures et arrière-pilliers des histoires par-dedens et par-dehors avoecq les archures comme dessus et aultres pilliers ung quaret pour enter les pentes d'allebastre, et par-dessus icelles archures des coings de pierre pour y enter fleurs d'allebastre. *Item*, au dessus desdis coings, des molures avoecq leurs rethours de marbre. *Item*, par-dessus lesdittes molures se poseront les colombes de

marbre servantes de clères voyes furnies de petittes archures contre lesquelles se metteront les petittes ballustres d'allebastre. Le tout ainsi que le patron le démonstre. Touttes lesquelles parties de fin marbre noir et aultres que polroient estre oublyées pour le dedens et dehors dudit doxal, ledit Hubert Nonon prommist et eult enconvent les bien léallement et nettement ouvrer du plus fin et meilleur marbre noir et le pollir au mieulx que faire se polra, et icelles furnir et livrer en laditte église Saincte-Wauldrud, et estre présent pour aydier les asseoir à ses coustz et fraix et despens. Assavoir : les quattre gros pilliers, portaulx et demy-pilliers, le corps portant molure de la première frize, trois ronds, archures et molures des quattre grandes vaulsures, en-dedens le fin des premiers trois ans prochain que l'on contera mil chincq cens et trente-nœf, et le rest dudit ouvraige en deux ans enssuivant, qui sera l'an quinze cens et quarante-ung, que lors ledit Hubert sera subiect et tenu relivrer son ouvraige à ses fraix et despens. Par devise duquel marchiet, ledit Hubert estoit subiect et tenu, et ainsi le prendist et heult enconvent, soy obligier et, que plus est, baillier fin, caution et respondre, à l'appaisement des commis de laditte église, dudit ouvraige furnir et acomplir bien et entièrement de point empoint. Pour lequel ouvrage faire, lesdis Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, comme mambourgs et gouverneurs, si que dit est, promisent et heulrent enconvent et chacun pour le tout satisfaire et payer audit Hubert Nonom, à son aiant cauze ou...[1] porteur de ces lettres, la somme et pris de quatorze cent florins de quarante gros, monnoye de Flandres, chacun florin, si comme cent florins incontinent la caution baillie. *Item*, aultre cent florins... Noël prochain en ce présent an mil chincq cens et trente et chincq, stille de Cambray. *Item*,

[1] à qui venant ?

cent florins au jour sainct Jehan-Baptiste enssuivant après, qui sera l'an mil chincq cens et trente-six, que, pour y continuer d'an en an auxdis termes de Noël et Sainct-Jehan, jusques au plain paiement et furnissement desdis quatorze cens florins, telz que dits sont. Tout lequel contract et marchiet en la forme et manière que dessus est spécifyet et déclaret, lesdittes parties comparantes, à entendre est ledit Hubert Nonon, d'une part, et lesdis Jehan de Helduer et François Verdeau, comme mambourgs et gouverneurs de laditte fabricque, d'aultre part, promisent et heulrent enconvent icelluy marchiet et contract entretenir, furnir et acomplir, sans faire ne aller encontre en manière aulcune; avoecq à rendre et restituer entièrement tout coustz, frais et despens ou domaiges qui faix ou encourus seroient à deffaulte dudit marchiet, prommesses et devises susdis furnir et acomplir, ou en celly ocquison, et sour deux karolus d'or de paine que celluy desdis comparans à cuy on seroit en faulte de ce que dit est dessus furnir et acomplir, l'aiant en ce cauze ou le porteur de ces lettres, donner empolroit à quel seigneur ou justice qu'il voldroit, sour celluy qui seroit en deffaulte de sa prommesse acomplir et sour ses biens, hoirs et remanans, pour le constraindant astraindre audit marchiet et contract furnir de point empoint; avoecq auxdis coustz et fraix rendre et restituer, et sans ces convens de riens admenrir. Et quant à tout ce qui ci-devant est dit tenir, furnir et acomplir bien et entièrement de point empoint, lesdites parties comparantes, à entendre est: ledit Hubert Nonon, d'une part, et lesdis Jehan de Helduer et François Verdeau, en la calité que dessus, d'aultre part, et chacun de tant que contracté, prommis et accordé en avoit et ainsi que ci-devant appert, en obligèrent et ont obligiez bien et souffissanment l'un envers l'autre, envers l'aiant en ce cauze et le porteur de ces lettres, eulx-meismes avoecq tous leurs biens, hoirs,

successeurs et remannans, et les biens de leursdis hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ils soient et polront estre sceuz et trouvez. Et puis jurèrent et firent sermens lesdittes parties comparantes et chacun à par luy et à sa fie en le main de l'un de nous lesdis hommes de fief, que ce présent marchiet et contract tel et par la forme et manière que dessus est déclaret, prommesses, convenences et obligations ilz avoient faict et rechupt, faisoient et recepvoient à bonne et juste cauze, léallement et sans fraulde, et sans nulz ne aulcuns de ses léaux créditeurs ne aultruy vouloir fraulder ne de leur droit eslongier. En tesmoing desquelles chozes devant dittes et chacune d'elles, nous lesdis hommes de fief en advons ces présentes lettres avoecq le signe et subscription dudit notaire ci-desoubz mis et pourtrait, séellées de nos seaulz. Ce fu faict en ladite ville de Mons, l'an mil chincq cens et trente-chincq, le dyxysme jour du mois de septembre.

4. 22 mars 1541. — *Résolution relative à la tombe de Melle de Du Lieu.*

(Mons, Arch. de l'État, Registre capitulaire, n° 17. — DEVILLERS, ouv. cité.)

Le Chapitre autorise la Fabrique de l'église à faire dresser « la tombe de mademoiselle de Dou Lieu à une table d'autel en dessoubz le doxal », mais sans « aulcune ymaige, la représentation de Mademoiselle Du Lieu, sa niepce et ses armes ».

Sous les n°s 5-42, suivent des extraits des *livres de comptes* du Chapitre. Nous y avons ajouté les *quittances* de Dubrœucq, découvertes par Lacroix et Devillers. Les *livres de comptes* antérieurs à 1545 ont disparu ; nos extraits portent sur les années 1545 à 1549 ; Lacroix (Mons, 1855) en avait publié une partie ; Devillers (*Mémoire* cité,

p. 42 et suiv.) en a donné le complément. Cf. Mons, *Arch. État*, Comptes du Chapitre de Ste-Waudru, années 1545 et suiv.

5. 1545. — *Titre du premier en date de ces comptes.*

Compte et renseignement que à nobles et nos très-honourées damoiselles Jéhenne de Praet et Anne de Ligne, chanoinesses de l'église Madamme Saincte-Waldrud de Mons commises et ordonnées au ghouvernement de la fabricque, font et rendent Franchois Verdeau et Nicaise Le Roy commis à la ditte fabricque, de tout ce entièrement qu'ilz ont receu et sour ce payet et délivret, depuis le premier jour du mois de janvier an quinze cens et quarantequattre (1545 n. st.), jusques le dernier jour du mois de décembre ensuivant après, quinze cens et quarante-chincq, qui est pour le terme d'un an enthier.

6. 1545. — A Jéhan Horion, dit Muchon, pour avoir amenet les quattre Vertus Cardinalles, de la maison Me Jacques à l'église, lui a esté payet xxxij s.

7. 1545. — Quant aux pierres d'albastre[1] nulles n'en ont esté achetées ou terme de ce compte.

8. 1545. — Aultre mise pour ouvraiges d'albastre fais ou terme de ce compte, pour le doxal de la dite église, sy qu'il s'enssuit :

A maistre Jacques Du Broeucq, pour la fachon de deux grandes histoires servans aux deux retours du doxal, lui a esté payet au pris de cl. l. chacune, comme par deux descherges appert : iij^{c} l.

9. 23 janv. 1545. — A dy xxiiij de ienvier 1544 (1545 n. st.), moy Jacques Du Broeucq, connois avoir reçust de

[1] = l'albâtre que Dubrœucq devait utiliser pour ses sculptures. Il n'est pas fait mention d'achat de « pierres d'albastre » après 1544, ce qui atteste qu'on s'était approvisionné antérieurement. Par contre, des « menues tailles d'albastre » sont renseignées et portées en compte après 1544 ; cf. n° 16, ci-dessous.

Nicaise Le Roy, la somme de soissante et quinze florins Karolus, pour le paiement d'une des grandes istoires de la Passion, servant au docsal, à sçavoir ung portement de croes, qui va au retour du docsal vers l'otel St-Marcou. Témoing mon signé cy mis. [Suit la signature abrégée : *iadubrcq* [1].]

10. 3 avril 1545. — Le troisième iour d'apvril 1544 (1545 n. st.), moy Jacques Du Brœucq, imagier, connois avoir reçust par les mains de Nicaise Le Roy, la somme de soissante et quinze florins carolus d'or, et ce, pour le paiement d'une grande istoire de la remembrance de la Flagellacion de Jésus-Christ, qui est posée au retour du docsal, vers l'otel St-Blase, à Ste-Wauldru. Témoing ceste, sinée de ma mein. [Suit la signature.]

11. 1545. — Audit Me Jacques, pour la fachon de sept historiettes basses, qui vont desoubz les ballustres dud. doxal, lui a esté payet, au prix de xxiiij l. la pièce, comme par quatre descherges, cy rendues, la somme de clxviij l.

12. 1545. — Moy Jacques Du Broeucq, counois avoir recust de Nicaize Le Roy la somme de trente-six florins carolus d'or, et ce, pour le paiement de trois istoirettes basses qui vont desous les balustres devers le ceur, assavoir : l'istoire de Crist en gise de gardinnier ; l'aultre où st. Tomas met ses dois en la plaie, et l'aultre est des actes où on gette le sorte pour faire le dousième apostre et eust sur Matias ; dont me tiens content et bien paiiet des dessud. trois istoyrettes. Témoing mon signé, cy mis. [La signature suit.]

13. 8 septembre 1545. — Le viij^e^ du mois de septembre 1545, Nicaise Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de vint et quatre florins Karolus d'or, et ce, pour le payement de deulx istoirettes basses de la Passion, servant au docsal, dont l'une va par-dedens le ceur et est comment

[1] Cf. deux fac-similés dans Lacroix, ouv. cité.

Ananias et sa femme moururent ; et l'autre est Crist priant au Jardin des Olives, et va au retour vers l'otel St-Blaze. Tesmoing ceste, sinée de ma main. [La signature suit.]

14. 6 nov. 1545. — Le vj^{e} iour de novembre 1545, Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, imaigier, la somme de douze florins carolus, et ce, pour la façon de la première istoiret contre le retour vers l'ostel St.-Blaize, qui est comment Judas treyt Nostre-Seigneur. Témoing mon signé y mis. [La signature suit.]

15. 1545. — Nicaise Le Roy a paiiet à moy Jacques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus d'or, et ce, pour le paiement de la septième istoirette, qui est Crist devant Caïffe. Témoing mon signé. [La signature suit.]

16. 1545. — A icellui Me Jacques, a esté délivret, à plusieurs fois, sur le marchiet des menues tailles d'albastres de l'ouvraige dud. doxal, depuis le premier jour de janvier quinze cens et quarante-quattre jusques le dernier jour de décembre quinze cens et quarante-chincq, comme il appert par ung escript signé de sa main, la somme de iijc lx l.

17. 1545. *Annexe au n° 16 et douze quittances de Dubroeucq.*

Deniers délivrez à maistre Jacques Du Broeucq, par Nicaise Le Roy, commis à la fabricque de l'église Saincte-Waldru, sur le marchiet des menues tailles d'albastre de l'ouvraige du doxal de lad. église, depuis le premier jour de janvier quinze cens quarante quattre jusques le dernier jour du mois de décembre enssuivant après, qui sera l'an XV^{c} et quarante-chincq, comme il s'enssieult :

Le iiij^{e} jour du mois de janvier XV^{c} et quarante-quattre, a esté délivret aud. maistre Jacques, pour ung mois qui eschera au dernier jour dud. mois de janvier, la somme de XXX l.

Suivent les onze quittances de février à décembre.

18. 1545. — Pour journées d'ouvriers tailleurs de marbre et polisseurs, pour l'ouvraige du doxal.

19. 1545. *Journées employées à assir l'ouvraige du doxal.*

On y trouve les sommes payées chaque semaine dans le cours de l'année 1545. Jehan de Thuin reçoit 16 sols par journée de travail.

20. 1545. *Payements pour divers ouvrages.*

Aultres mises pour ung pozitif d'orghes fait ou terme de ce compte.

A maistre Jehan Crynon, pour ung pozitif d'orghes par luy fait, mis et assis sur le doxal de la dite église, luy a esté payet, comme par descherge cy-rendue appert la somme de iiij^{c} l l. »

Nicaize Le Roy, commis à la fabricque de l'églize Saincte Wauldrud de Mons a payet à moi Jehan Crinon la somme de quattre cens chincquante livres tournois pour ung pozitif d'orghes par moy fait et mis et pozet sur le doxal de lad. église ; et ce sans préiudice à l'entretènement des orghes que suis tenu faire par mon obligation le terme d'un an ensuivant icelles achevées et aussy à la relivrance d'icelles. De la quelle somme de iiij^{c} l^{l} me tiens content et en quitte ladite église aussi ledit Nicaize le Roy et tous aultres qu'il appertendra. Tesmoing ceste sinée de ma main le xxiiij^{e} iour du mois de novembre quinze cens et quarante-chincq.

Jean Crynon.

« A Jehan Couturier, pour avoir painct et doret le dit pozitif luy a esté payet la somme de xxviij l. xij s. »

« A maistre Grart Ghossuin, Quentin et Bonnaventure du Fief, frères, le serviteur de Fourmanoir, Jehan de Lonwy, Collart de Halloy, Baureau et aultres, en nombre de dix personnes, pour avoir apportet ledit pozitif le coffré et soufflетz de la maison dud. maistre Jehan Crynon à l'église et les avoir mis sur le doxal a esté donnet la somme de XL^{s}.

A Leurent du Fief, carpentier, pour chincq plancques de viij piedz de loing chacune et ung polch despet employées au planchier du doxal. . . . xxx^{s}.

A Jehan Fourmanoir, pour avoir fait ung passet pour assir ung pozitif d'orghes sur le doxal, ung ban pour l'orghaniste et une poyée contre la montée et aussy avoir fait ung estapleau pour servir au grand autel xxj^{l}.

A Jehan Malapert pour pluiseurs parties par luy livrées pour paindre le crucefix et les ymaiges de la Vierge Marie et de Sainct Jehan, Luy a este payet xij^{l} vij^{s} j^{d}.

A Jaspart Evérart, paintre, pour avoir doret ledit crucifix et les deux ymaiges etc.

A Bastyen Roust, bateur d'or demourant à Tournay pour chincq milliers d'or par luy livrez et employez à dorer ledit crucefix et pour un millier d'argent sont emsemble i^{c} xviij^{l}.

A Henry paintre pour avoir estet au dit Tournay pardevers ledit Bastyen Roust adfin de apporter led. or ; luy a esté payé xiiij^{s}.

Aultres mises pour livrance et voyetures de pierres de Dynant et aultres despens payez ou terme de ce compte, sy qu'il s'enssuit :

A maistre Hubert Nonon a esté délivret par les mains de Franchois Bodart pour livrance de pierres de Dinant pour l'ouvraige du doxal depuis le premier jour de janvier xv^{c} et xliiij (1545 n. st.) jusques le xxie aoust ensuivant quinze cent et quarante-chincq la somme de vj^{xx} x^{l} v^{s}.

A Lambillon, Estienne Plonnon, Franchois de Bouvines et Jehan Pocas, Karetons demourans aud. Dinant, pour la voiture de xj pierres par eulx voiturées dud. Dinant à Mons depuis led. premier janvier xliiij (1545 n. st.) jusques led. xxj^{e} aoust contenant enssembles en mesure lxxj piedz ; quart pesans ix^{m} ij^{c} lxij ^{libz} à prendre vj^{xx} x^{l} pesant pour le pied kairet. Leur a esté payet ensemble lvj^{l} vj^{s}.

A Henry Simonnet, navyeur, demourant à Namur pour syx mil pesant desd. pierres de marbre par luy voyturées dud. Dinant à la Buissière luy a esté payet ix^{l}.

A Léon de Beaurieu et Jehan Bernart pour la voyture de vj pierres par eulx voyturées de la Buissière à Mons,

contenant enssembles en mesure xlvj piedz pesans vj^{m} xlv^{libz}, leur a esté payet xviij^{l} xij^{d}.

Aultres mises pour journées d'ouvriers tailleurs de mabre et pollisseurs pour l'ouvraige du doxal de lad. église.

Pour la sepmaine accomplie le iiij^{e} dud. janvier 1544 (1545 n. st.).

A Jamart et Hubert de Namur, frères, pour chincq jours chacun à viij^{s} pour jour iiij^{l}.

A Jehan de Lonwy, pour chincq jours à ix^{s} par jours xlv^{s}.

A Hilaire de Cambray pour quattre jour à x^{s} par jour xl^{s}.

Polisseurs.

A Collart et Hubert de Halloy, père et filz, pour chincq jours chacun à vj^{s} par jour lx^{s}.

A Baureau pour chincq jour à iiij^{s} le jour xx^{s}.

Les noms sont inscrits chaque semaine.

21. 1546. — Audit Me Jacques pour la fachon des viij, ix, x^{e} et dernière historettes basses, qui vont desoubz les ballustres dud. doxal, luy a esté payet au pris de xxiiij l. chacune, comme par trois descherges appert, la somme de lxxij l.

22. 3 février 1546. — Le troisième iour de febvrier 1545 (1546 n. st.), Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus d'or, et ce, pour le payement de la wittième istoirette qui est là où on desvette la robe de pourpre à Crist et luy aporte-on sa croes pour la porter au mont. Témoing mon signé cy mis. (La signature suit.)

23. 1546. — Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus, et ce, pour la fasson de la neuvième istoirette basse qui est où on reveste sa propre à Cryst et les larons alentour de luy. Témoing mon signé y mis. (La signature suit.)

24. 6 avril 1546. — Le VIe d'apvril XV^{C}XLV (1546 n. st.), Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, la somme

de douze florins carolus, et ce, pour la payement d'une petite istoirette qui est la dernière des dix et va au bout du docsal vers le puis, et est là où on atache Crist à la crois. Témoing ceste, sinée de ma main. [La signature suit.]

25. 1546. — A maistre Jacques du Broecq, pour la fachon des deux grandes historettes plattes du doxal, du costet vers la nef, luy a esté payet, au pris de l. livres chacune, comme par deux descherges cy-rendues appert : c. l.

26. 1er octobre 1546. — Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme vint et cincq florins Karolus d'or, et ce, pour la fasson de l'une des deulx plus grandes istoirettes du milieu du docsal, devers la nef, qui est là où Pillatte lave ses mains. Témoing ceste, sinée de ma maing, ce premier iour de octobre 1546. [La signature suit.]

27. 1546. — Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme vint et cinq florins carolus d'or, et ce, pour la fasson de une des quatre plus grandes istoirettes qui vont au docsal, à sçavoir une de celles de devers la nef, qui est là où Pilate remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo, pour laquelle fasson ie m'en tiens content et bien payet. Témoing ceste, sinée de ma main. [La signature suit.]

28. 1546. — A icelluy Me Jacques, a esté délivret à pluiseurs fois pour le rest et parfait du marchiet des menues tailles d'albastre de l'ouvraige dud. doxal, depuis le premier jour de janvier XVcXLV (1546) jusques le dernier jour d'aoust enssuivant XVc et xlvj, comme il appert par ung escript signé de sa main, la somme de ijcxl l.

29. 1546. — *Salaires payés à Jean De Thuing et à son fils Jannot « à assir l'ouvraige du doxal » : à Jean De Thuing, 16 sols, et à Jannot son fils, 6 sols, par journée de travail.*

30. 1546. — *Payements divers, pour une coupe d'argent (pour Dubroeucq), un bénitier, l'autel à placer sur le jubé, des pierres pour la clôture du chœur.*

A Nicolas Lardenois, orphèvre, pour une couppe d'argent, pesant IX onces viij strelins, présentée par mesdamoiselles à Me Jacques Du broecq, tailleur d'albastre, le jour de ses noepces : luy a esté payé à lx s. l'once, xxviij l iiij s, et pour la fachon cx s, ensemble xxxiij l. xiiij s.

A Baureau pour avoir polly ung benoistier[1] de pierre de mabre xxxij s.

A Jehan Repu le filz pour quattre jours par luy employez à tailler une pierre d'autel pour servir à l'autel sur le doxal xls.

Au même « pour trois jours et demy employez à tailler lad. pierre d'autel : xxxvs ».

A maistre Jehan Rotte a esté rembourset qu'il avait donné au marchant de pierres de Ransse, lorsqu'il vint faire marchiet desd. pierres de Ransse, pour la clôture du cuer xxiiijs.

Payé aux tailleurs de marbre et pollisseurs : néant.

De même en 1547 et 1548 : néant[2].

31. 1547. — A maistre Jacques du Broecq, pour la fachon de la grande histoire de la Résurrection, du costé vers le cuer : luy a esté payet, apparant par descherge, iijc l.

32. 12 mars 1547. — Le xij iour de march 1546 (1547 n. st.), Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme cent cinquante florins carolus d'or, et ce, pour la façon ou main-d'œuvre de la grant histoire de la Résurrection, qui va deseure la porte du docsal par-devers le ceur, à Ste.-Wauldru. Témoing ceste sinée de ma main. [La signature suit.]

[1] Ce bénitier existe encore (à Ste-Waudru).
[2] Ces travaux étaient donc vraisemblablement terminés.

33. 1547. — A Jehan Haurion dict Muson (voiturier) pour avoir menet la grande histoire de la Résurrection despuis l'escolle des povres enffans jusques à l'églize luy a esté payet ... xx^s.

34. 1547. — Audit Me Jacques, pour la fachon de deux istoirettes karrées, qui vont au doxal, vers le cuer, deseulre le grande histoire de la Résurrection ; luy a esté payet, apparant par descherge c l.

35. Août 1547. — Le deuxzième iour d'aoust 1547, Nicaize Le Roy a paeyet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de cinquante florins Karolus d'or, et ce, pour la fassçon des deulx istoirettes quarées qui vont au docsal de Ste.-Wauldru, vers le ceur et deseurre la grant istoire de la Résurrection, à deulx costez. ascavoir : l'Ascenssion de Jésus-Crist et le Seint-Esperit descendant sur les apostres ; et pour sine de vérité, i'ay ci-dezous siné de mon sine manuel. [La signature suit.]

36. 1547. — Pour avoir travaillé au jubé, salaires de Jean de Thuing : seize sols ; de Jannot De Thuing : six sols, par jour de travail.

37. 1548. — A maistre Jacques Dubroecq, pour la fachon de troix figures d'albastre servantes au doxal, pardedens le coer, assavoir : ung Salvator, David et Moïze : luy a esté payez, si comme, du Salvator vj^xx l., et des deux aultres lxiiij l., ensamble comme par descherge appert, ciiij^xx iiij l.

38. 9 février 1548. — Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, statuère, la somme quatre-vins et douze florins carolus d'or, et ce, pour la fasçon de troes figures d'albastre servantes au docsal de Ste.-Wauldrut, par devers le ceur, asçavoer : ung Salvatoer, Davit et Moyse ; du Salvatoer soisante florins, et des deulx aultres, cescun seize florins. Témoing ceste, sinée de mà main, le ixe iour de febvrier an xv^c xlvij (1548 n. st.). [La signature suit.]

39. 1548. — Audit Me Jacques, pour tous ouvraiges, vacations et pourtraictz qu'il a fait pour l'églize, oultre ses marchiez fais, assavoir : pour touttes les tailles d'albastre et ordonnance faicte à le table d'autel dessus le doxal, aussy autour du Salvator et avoir adreschiet l'escrignier à ses grandes et petittes croches, bans et couronnemens, a esté païez xxxvj. l. ; et, pour avoir ordonné et fait les molles, tenu la main que tout fuist bien fait à la closture de pierre de Ransse et marbre, devant la chappelle St-Roch, xix l. Ensemble, come par descherge appert, lv l.

40. 12 novembre 1548. — Le xije iour de novembre an 1548, nous sommes convenus et accordés ensamble, François Verdau, Nicayze Le Roy et moy, pour toutes ouvraiges, vacations et pourtrés que j'ay fait pour l'églize, oultre mes marchiés fais, asçavoir : pour touttes les taibles d'albastre et ordonnansse faitte à la table d'autel desus le docsal et autour du Salvatoer, et avoir apourtret et adresciet l'escrinier à ses grandes et pettittes croches et bans et corronnemens, dize-wit florins, et neuf florins demy pour avoer ordonné et fait les molles, tenu la main que tout fust bien fait à la clòture de pière de Ransse et mabre. Et de tout me tiens content et bien payet ; témoing ceste, sinée de mon sine. (La signature suit.)

41. 1548. — Journées d'ouvriers, tailleurs et polisseurs de pierres de Rance et marbre pour la clôture du chœur. entre deux piliers, devant la chapelle St.-Rocq, et parmi les sculpteurs, Jean De Thuing et Jannot, son fils.

42. 1549. — *Salaires de De Thuin et de son fils pour* :

Journées employées au nettoiement du jubé [1].

[1] Nous en concluons que l'érection du jubé était achevée.

43. 1er mars 1550. — *Ordonnance de payement, au profit de Dubrœucq, pour l'autel de la Madeleine, à Ste-Waudru.*

(Mons, Arch. de l'État, Chapitre de Ste-Waudru, Registre capitulaire, n° 17. — Lacroix, *Recherches*, p. 12.)

Conclud et ordonnet à Anthonne Yeuwan, de payer à à Me Jacques Dubrœcq de ce que luy estoit deu pour le paye de la marchandize de la table de la Magdelaine.

44. 20 mai 1778. — *Expédition par le Chapitre à Philippe Baert, Bibliothécaire du Marquis du Chasteler, d'une attestation relative à l'érection du jubé et à son auteur.*

(Registre capitulaire, année 1778. — Lacroix, o. c., p. 12.)

A été expédié acte de ce chapitre, à la requisition de Philippe Baert, que le jubé de cette église a été faite par Jacques Dubreucq, qu'on a reconnu être l'ouvrier qui a taillé, travaillé et sculpté les divers ouvrages dudit jubé de la même église par les comptes de la fabrique des années 1545 et suivantes; lequel acte a été signé du greffier, par ordonnance de Mesdames, avec apposition du scel du prédit chapitre.

45. 5 janvier 1809. — *La fabrique de l'église décide de vendre, à la commune de Jemappes, les anciennes orgues avec leurs accessoires, « à l'exception du jubé, du plancher et de l'escalier qui y conduit ». Le jubé mentionné ici n'est pas l'ancien jubé de Dubrœucq, mais une tribune d'orgue provisoire, sans valeur artistique, en bois, placée dans un bras du transept, vers la Place du chapitre.*

(Mons, Arch. de l'État, chap. de Ste-W., Résolutions de la fabrique, 1809. — Devillers, *Moniteur Belge*, 12 avril 1882, p. 1342.)

B. Ameublement du chœur de Ste-Waudru et de St-Germain.

a) **Stalles de Ste-Waudru.**

1. *Pour les résolutions du Chapitre, cf. A, 1, et A, 2. Voir également les livres de comptes du Chapitre, pour les années 1545, 1546, 1548 (A, 39 et 40) et 1549, aux Archives de l'État, à Mons.*

2. *Les deux mentions de maistre Jacques, dans B, 4, attestent que les premier et second projets, plusieurs fois cités dans B, 3, sont bien sortis de la main de Dubrœucq.*

3. 9 octobre 1538. — *Contrat entre Jean de Fourmanoir, écrinier montois, et la Fabrique de Ste-Waudru, relativement à l'exécution des stalles.*

(Mons, Arch. de l'État, section judiciaire, cahier de 42 feuillets endommagés, sans pagination et enveloppé de parchemin [1]. Ce cahier fut découvert par L. Devillers. Cf. Devillers, Anciennes stalles de l'église de Ste-Waudru à Mons, dans Bulletins du Cercle archéologique de Mons, I (1856-1866), p. 157-166 (1865-1866).

Contract pour les fourmes de Ste.-Waldrud. — Nous, Philippe Desprez, escuyer, sgr de Beaumont en Cambrézis, de le Courbe, etc., Jehan de Fives, Hughes de la Barre, me Jehan Riotte prebtre, et Michiel de Trezière, savoir faisons à tous que, par-devant nous, qui, pour ce espécialement, y fûmes appellez comme hommes de fiefz à la comté de Haynnau et court de Mons, comparurent personnèllement : Jehan de Helduer, bourgois et résident à Mons, comme mambourg et gouverneur, soubz la main des personnes du noble et vénérable chappitre de l'église Saincte-Waldrud, des biens de la fabricque d'icelle église, d'une part, et Jehan

[1] Les six premiers feuillets contiennent une « Criée de l'ouvraige de machonnerie du belfroit estant entre l'église Ste-Waldrud et St-Germain », du 14 nov. 1535.

de Fourmanoir escrignier, résident audit Mons, d'autre part ; et là-endroit, lesd. parties comparantes, de leurs bonnes et agréables voluntez, sans quelque constrainte, disent et congneulrent que ilz avoient contracté ensamble de sorte que ledit Jehan de Fourmanoir estoit tenu et subiecte faire les fourmes du coer de lad. église Saincte-Waldrud, dont à chacun costé doibt et debvera avoir vingt formes[1], y comprins les retours[2], assavoir : quinze formes en chacun loing pan[3] qui aueront de longhesse de dehors en dehors XXXIX piedz demy, et en chacun rethour chincq kayères[4] et aueront de longhesse dehors en dehors quatorze piedz demy.

Pour furnir la platte-forme, qui doibt avoir despuis le pavet jusques au planchier des formes xij polz de haulteur pour acomplir les deux marches que faudra monter, ledit Jean de Fourmanoir sera tenu mettre en oevre une pièce de bois aiant xij polch de hault et sept polz d'espez, que, pour recueillir les gistes sour quoy les entreclos[5] seront assamblez, la flacque[6] assize sour les gistes qui debveront estre assemblées avoecq les entreclos qui portera les sellettes[7].

Les gistes debveront estre de sept polch et de quattre, sour quoy les entreclos se viennent asseoir, les flacques de quattre polch d'espesseur et de xij polz et demy de large où les sellettes seront pendues, lesquelles sellettes debveront avoir ung pied de large et syx polz d'espez par-deseure et taillie le plus richement que faire se polra, suyvant son entreclos et ordonnance nouvelle.

Sera tenu faire douze petittes croches[8] et quattre grandes, et icelles amender de telle sorte et enrichissement ymaiges, personnaiges ou bestes, selon que l'oevre le requerra, pour

[1] Sièges. [2] Rangées latérales. [3] Côté. [4] Parties formant le dossier. [5] Parties séparant les sièges jusqu'aux piliers d'ornement. [6] *Flache*, cheville (pour les sièges mobiles). [7] Partie mobile des sièges. [8] Crosses.

correspondre et ensuyr l'enrichissement de nouveau devisé et ordonné, les faisant de pauchison [1] requise pour bonté et beaulté dudit ouvraige.

Les entreclos debveront avoir chincq polz d'espez de haulteur et de largeur, ainsi que l'ouvraige le requerra, plus richement tailliez que le kayère de présent, pour correspondre comme dessus au dit enrichissement.

Les akeutoires [2] aueront chincq polz d'espesseur et de largeur, et de sallie [3] despuis le pillier quairet qui debvera estre taillie d'anticque xiij polz et demy, et par-dessus les akeutoires se viendra mettre ung rond pillier allencontre dudit pillier quairet de chincq polz en croix, et pardessus ses rondz pilliers arquitrave, frize et cornice.

Lesquelz pilliers rondz l'une des troix parties sera plain de taille d'anticque au mieulx que faire se polra avoecq son capiteau.

Par-dessus la cornice dudit pillier y auera ung revers [4] garny de double escartouche de chincq polz d'espez et de deux piedz et demy de saillie en tout ; et par-dessus ce revers, arquitrave, frize et cornice, sour lesquelles cornices se vient mettre ung tableau portant le toizon, lequel tableau sera garny de pillier quairet bien ouvret à l'anticque, avoecq son rond pillier, dont l'une des troix parties sera plain de taille avoecq son capiteau suivant son ordre, tout ainsi que le grant patron en pappyer le démonstre.

Le dit tableau par-dessus sera garny de arquitrave, frize et cornice, et par-dessus la cornice dudit tableau ung amortissement [5] comme ledit patron le démonstre, ou meilleur se on s'en advise ci-après.

Entre ces deux pilliers rondz, la dossière [6] de kayères debvera estre plain de taille d'anticque au mieulx que faire

[1] Dérivé de *polch*. Cf. ci-dessous *polchison*. [2] Appuis. Cf. *appoyée*, dans le contrat des stalles de St-Germain, B, 11. [3] Saillie. [4] Baldaquin. Cf. *toet*, dans B, 7. [5] Terminaison, couronnement. [6] Dossier.

se poelt, et allenthour de lad. taille des mollures telles et samblables que le grant patron en pappyer le démonstre.

Il conviendra mettre autant de gistes de sept et de quattre polz quairet qu'il y auera d'entreclos qui se debveront assambler avoecq les gistes du plancquier par-derière et seront lesd. gistes assemblées avoecq les entreclos d'un boucquet à deux eswilles tenant ensamble, et par-deseure sour le revers y auera une giste couchie qui sera assemblée avoecq les gistes de derière et ung pochart qui sera sour la giste du revers tenant le tableau du toizon.

Pour l'assemblaige de chacune kayêre conviendra avoir telle polchison de bois que l'ouvraige le requerra pour le mieulx.

En l'ainne du rethour auera une kayère entre deux entreclos ayant vingt polz et demy.

Ledit Fourmanoir sera tenu faire les revers à demy rondz, ouvrés ainsi que les personnes dudit chappitre ou leur commis voldront choisir et ordonner.

Es quarantes kayères, y debvera avoir à l'un des rethours le kayère de l'abbé, plus richement faicte, taillie et ouvrée que les aultres, comme excédoit selle du patron : l'ouvraige des kayères, de la première devise avoecq petis bancqz entre les petittes croches et leur demy rondz qui seront tailliez à l'anticque au mieulx que faire se polra et de telle haulteur et largesse de bois que sera adviset pour plus grand bonté et beaulté d'œuvre.

Ledit Fourmanoir sera tenu faire les estapleaux [1] sour les plancquiers des formes, à chacun costé vj pour les mains, aiant potence de pied et demy de loing, de quattre polz quairet, et ouvrées de taille, et y mettre plancques d'un poch d'espez et de xij polz de large ou plus s'il est requis, portant mollures partout pour plus grant beaulté et tout

[1] Pupitres.

ouvraigé d'anticque, meismes faire sour le loing pan à deux costez des armaires telles que celle qui est présentement faitte.

Tout l'ouvraige des formes doibt et debvera, parmy le tableau du toizon sans le couronnement, finer desoubz l'arquitrave de marbre qui vient dessus les volsures de marbre.

Aussi sera tenu ledit Fourmanoir faire ung huys [1] à l'anticque servant à aller au doxal, et à l'opposite d'icelluy faire armaires à la volunté des personnes de chappitre, dont l'huys et lesd. armaires debveront estre taillies à l'anticque correspondant à l'autre ouvraige.

Aussi fera le dit Fourmanoir ung bancq à coffre entre les deux pilliers de pierre d'Ecaussines estans ou coer de lad. église au lez et costé de la chappelle Sainct-Rocq [2], le quel bancq auera dossière qui debvera estre d'ouvraige d'anticque avoecq le pan de devant aussi bon que les petis bancq des formes, et sera led. bancq en haulteur compétente jusques au soubasse des coulombes faisant clôture de la muraille du coer avoecq le finement de quelque grosse molure selon que l'ouvraige le requerra pour bonté et beaulté.

Encore sera tenu ledit Fourmanoir prendre ung compaignon-ouvrier, meilleur et non mendre que celui de Gand, pour la taille d'anticque, adfin de donner esprit à icelle et méliorer ledit ouvraige en toutte sorte et manière, sans fraulde.

Ledit Fourmanoir sera tenu employer audit ouvraige bon bois de kaisne et de la meilleure Allemarch saisonnez comme il appertient, sans y pooir mettre rouge bois, villains neudz, emienture ne aubun. Lequel ouvraige ledit Fourmanoir debvera et ainsi le prommist et heult enconvent l'avoir faict et achevet en-dedens le jour saint Jehan-Baptiste que

[1] Porche.

[2] Ce banc est désigné sous la lettre *g*, dans le plan de laplanche IV.

l'on comptera mil v^c et xliij, que, pour lors, par lui en faire relivrance au dict et jugement d'ouvriers et gens ad ce congnoissans, du tout à ses fraix et despens, et le tout mieulx et plus souffisanment faire que n'est devisé, sans riens excepter ne réserver d'ouvraige que escrignier et tailleur, tant en frizées, ymaigeries et mollures, ayant emprins tout enthièrement le dit ouvraige, peult et doibt faire, sauf les ferrailles et pentures, lesquelles ne seront à la cherge du dit Fourmanoir.

Pour laquelle marchandise, le dit Jehan de Helduer, come mambourg et gouverneur, si que dit est, prommist et heult enconvent satisfaire et payer audit Jehan de Fourmanoir, à son aiant cause ou au porteur de ces lettres, la somme de quattre mille deux cens livres tournois, xx gros monnoie de Haynnau la livre, et le cas advenant que il fache l'ouvraige meilleur que il n'est ci-dessus deviset, debvera avoir deux cens livres davantaige, de xx gros la livre, à payer de deux mois en deux mois la somme de cent livres tournois, dont les premiers deux mois eschéront au premier jour du mois de jenvier en ce présent an mil v^c et xxxviij (1539 n. st.), et le second paiement au premier jour du mois de march enssuiant, que, pour ainsi continuer de deux mois en deux mois et d'an en an jusques au plain furnissement et paiement de lad. somme, pourveu que, avant recepvoir les paiements de cent livres pour chacun deux mois, le di Fourmanoir monstre et fache apparoir avoir faict pour plus que lesd. cent livres d'ouvraige et point mains.

Avoecq prommisent et heulrent enconvent lesd. parties comparantes à rendre et restituer entièrement tous coustz, fraix, despens ou dommaiges qui faix ou encourus seront à deffaulte du marchiet, prommesses, paiemens et devizes susd., furnir, satisfaire et acomplir, ou en celli ocquison, et sour ung Karolus d'or de paine, que celluy à cuy on sera en deffaulte de sa prommesse acomplir, l'aiant en ce cause

ou le porteur de ces lettre donner empolra à quel seigneur ou justice qu'il voldroit sour la partie négligente et refusante du marchiet, prommesse et devises susd. furnir et acomplir et sour ses biens, hoirs et remann, pour lui et sesd. biens, hoirs et remann constraindre et astraindre à sad. prommesse et marchiet furnir, avoecq auxd. coustz et fraix rendre et restituer et sans ces convens de riens admenrir. Et quant à tout ce que ci-devant est dict, tenir, furnir, payer et acomplir bien et enthièrement de point empoint, Jehan de Helduer, d'une part, et Jehan de Fourmanoir, d'autre part, en obligèrent et ont obligiez bien et souffisanment l'un envers l'autre, envers l'aiant en ce cause et le porteur de ces lettres, eulx-meismes et chacun, detant et si avant que prommis et accordé en avoit, et asi que ci-devant appert, avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remann, et les biens de leursd. hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez. Et puis, jurèrent et fisent serment lesd. Jehan de Helduer et Jehan de Fourmanoir et chacun d'eulx à p. luy et à se fie en la main de l'un de nous, lesd. hommes de fiefz, que ce présent marchiet, prommesse, convenence et obligation et tout ce que ci-devant est dict, ilz avoient faict et rechut, faisoient et recevoient à bonne et juste cause, léalement et sans fraulde, et sans nulz ne aucuns de leurs léaulx créditeurs ne aultruy vouloir fraulder ne de leur droit eslongier. En tesmoing desquelles chozes devant dites et chacune d'elles, nous, lesd. hommes de fiefz, en advons ces présentes lettres séellées de noz seaulx. Ce fu fait en lad. ville de Mons, l'an mil chincq cens et trente-huit, le noefysme jour du mois d'octobre.

4. 22 décembre 1544. — *Accommodement et second contrat entre les mêmes parties, relativement aux stalles. Extrait.*

(Mons, *Arch. de l'État*, *loc. cit.* — Devillers, ouv. cité et communication manuscrite du même.

Second contrat, passé devant six hommes de fief, entre « Jehan Fourmanoir et Cleto Fourmanoir, père et filz, tous deux demourans en la ville de Mons, et escrignier de leur mestier, d'une part, et Franchois Verdeau et Nicaize le Roy, tous deux bourgeois de laditte ville de Mons, mambourg de l'églize Madamme Ste.-Waldrud du dit Mons, d'autre part ».

On lit dans l'introduction de cette pièce : Fu dict et remonstré par le dit Jehan Fourmanoir comment l'an mil chincq cens et trente-huit, le IXe jour du mois d'octobre, il avoit contracté avoecq Jehan de Herduelle, lors mambour de lad. églize, pour faire des formes ou coer de laditte églize, taillie à l'anticque, avecq balustes, croches, tableaux portant le toizon et amortissement, selon que l'ouvraige le requerreroit et que escrignier faire debvoit et pooit, et ce pour le pris et somme de iiij^{m} ij^{c} l. ts., et icelluy ouvraige avoir fait et achevé dedens le jour St.-Jehan-Baptiste xv^{c}xliij, comme ces choses et autres pooient plus amplement apparoir par lettres d'obligation estans ès mains desdis manbourgz ; et pour ce que n'estoit en la puissance dudit Fourmanoir, comme il disoit, achever le dit ouvraige pour ledit pris ny en si peu de terme, requist ausdis de la fabricque avoir ralongement de terme et récompense dudit ouvraige de la somme de xv^{c} l. t., attendu que ledit ouvraige estoit de plus grosse importance et plus pesant qu'il n'extimoit. Après laquelle remonstrance et requeste, lesdis mambours dirent que de ce feroient advertence aux personnes de lad. églize, mais leur sambloit laditte requeste estre excessive et inciville, et non fondée en raison, attendu laditte obligation ; touttesfois, en advertiroient lesd. personnes : ce que depuis avoient fait, que lors leur fu chergié faire le mieulx qu'ilz polroient avecq ledit Fourmanoir, pour l'utilité dudit ouvraige. Lesquelles parties ci-dessus comparantes et tousiours sans préjudice au premier marchiet, dont de ce lesd. mambours avoient protesté et encore protestoient, lequel

debvera demourer en son enthier, non obstant ceste obligation et grace, en la manière qu'il s'enssuit se sont trouvées d'accord, pour le parachèvement dudit ouvraige avecq lesdis Jehan Fourmanoir et Cleto Fourmanoir, père et filz.

DEVILLERS a extrait de ce document ce qui suit : Dans ce second contrat, Jehan et Cleto Fourmanoir, père et fils, s'obligèrent, sous une retenue de 50 florins carolus, à finir les stalles endéans le jour de Pâques 1547, et à en faire, à leurs frais « relivrance, au dire et jugement d'ouvriers et gens ad ce congnoissans ». De son côté, la fabrique, de l'aveu du chapitre, tout en laissant le premier contrat en vigueur, promit de donner, outre la somme de 500 l. t. qui restait à payer du prix de 4200 l. t., la somme de 1400 livres aux dits père et fils, « par grâce et pour don gratuit et récompence, espérant qu'ilz seront plus diligents qu'ilz n'ont esté audit ouvraige ». Deux articles stipulent qu'ils ne pourront entreprendre aucun autre ouvrage, pour quelque personne que ce soit, jusqu'à l'achèvement des stalles, et qu'outre « ses enffans et petis nepveux », ils prendront un compagnon pour les aider, « aussi bon et souffisant que Hacquinot, affin de tant plus accélérer ledit ouvraige ».

Lesdis[1] Fourmanoir seront encore tenu « faire iiij grandes croches selon et suyvant le patron faict par maistre Jacques sans pooir par lui à icelui riens changier sans en advertir lesdis mambours : lesquelles croches à deux boutz vers le grant aultel debveront avoir chacun ung siege, suyvant le patron, avoecq son retour jusques au point moyen d'entre les pilliers d'Escaussine... selon que démonstre ledit patron.

Seront tenus lesdis Fourmanoir faire... lesquelz bancques debveront estre taillies avoecq quelque ligier anticque selon le patron, par eulx exhibé auxdis mambours et que Me Jacques leur a dist et encore leur monstra ».

[1] Le texte des deux paragraphes qui suivent nous a été obligeamment fourni par M. L. Devillers, de Mons.

Vient ensuite la description des sept pupitres de chacune des rangées latérales. Au-dessus des sièges, il devait y avoir « ung tableau avoecq sa mollure à l'entour, que pour y asseoir les vieux tableaux de la toyson présent, ou pour par cy-après faire nouveaux toyson ; lesquelz tableaux debveront estre pareil à celui qui est faict à costé vers le sacrement, qui est celui de Bèghe de Lannoy. Debveront aussi lesdis Fourmanoir faire autour de chacun desdis tableaux ung pillier rond dont l'une des trois parties sera plain de taille avoecq son cappiteau, suyvant son ordre, ainsi que ceulx qui sont à la chaière du Prince ».

5. Sans date, mais probablement vers 1548. — *Détail des débours pour les travaux de Fourmanoir (pour le chœur de Ste-Waudru).*

(Mons, Arch. de l'État, loc. cit. — DEVILLERS, ouv. cité.)

Pour chacun bancque devant mesdamoiselles avoecq les crosses, dont il en y a vj, chacun à iiij^{xx} x l. Enssemble v^{c} xl l.

Pour chacune croche vers l'huys du coer, dont il y en a deux, à chacune iiij^{xx} x l. Enssemble ciiij^{xx} l.

Pour chacune croche vers l'aultel, y compris la chaière ou retour [1] cxl l. Enssemble ij^{c}iiij^{xx} l.

Pour le bancque des officiers [2] lviij l.

Pour l'aultre bancque vers Sainct-Michiel [3] xl l.

Pour le bancque devant l'estapleau [4] de cuivre et le passé iiij^{xx} viij l.

Pour les huis de l'ellier [5] xxiiij l.

Pour ung grand balluste, dont il en y a xxxvj à viij l. le pièce, enssemble ij^{c}iiij^{xx} viij l.

[1] = Le grand siège. Cf. plan, *planche* VI, V. [2] Plan G. [3] Plan F. [4] Pupitre, plan M : lutrin, marche-pied (passé) et pupitre (encore conservé aujourd'hui). [5] Hellier = jubé.

Pour chacun petit balluste, dont il en y a xxxvj à xl s. pièce lxxij l.

Pour chacun tableau du toyson, dont en y a xxxvj à xxx s. liiij l.

Pour chacun couronnement, dont il en y a xxxviij, y compris les deux, à xl s. pièce.

Pour chacun bancque vers l'huys du cuer avoecq son estapleau, dont il y a deux bancques ij^{c} l.

Une autre liste fait mention des dépenses suivantes :

Pour chacune grande crosse avoecq les ymages y servantes iiij^{c}iiij^{xx} l.

Pour chacun grant balustre dont il en y a xxxvij, vj l. Enssemble ij^{c}xxij l.

Pour chacun petit balustre, dont il en y a xxxviij, lx s., enssemble cxiiij l.

Pour chacun tableau, dont il en y a xxxvj, xxx s., enssemble liiij l.

Pour chacun couronnement avoecq les manequins qui sont en nombre de xxxvj, iiij l, vij^{xx}iiij l.

Pour deux petites croches taillies à l'anticque, les bans y servans avoecq frize, cornices, pilliers carés, taillies à l'anticque, portant son cappiteau et sa bas, et par chacune espace [1], dont en y ara quattre, y comprinse celle du retour à chacun costé, xl grxs. Enssemble pour les deux costés ix^{c} lx l.

Pour chacun estapleau, dont en y a xiiij, c. s., font enssemble lxx l.

Pour les bas et soubas autour des petites croches, et pour les deux costés lx l.

Somme : ij^{m} ciiij l.

Il faut parler des huys du doxal et du bancq des officiers et de remplir l'ouvrage vers le chière du bailli et de l'autre costé.

[1] A savoir l'espace occupé par les bancs, qui n'étaient pas divisés en compartiments.

6. 1549. *Dépenses extraordinaires, pour la Commission de réception des stalles, prévue dans B, 4. En tête, Dubrœucq y est cité.*

(Mons, Arch. de l'État, Chapitre de Ste-Waudru, Comptes de 1549. — Lacroix, *Recherches*, p. 22.)

Chapitre des dépenses extraordinaires : A Me Jacques Du Broecq, Jéhan de Thuin, tailleurs d'imaiges, Grard Marcoul, Lucq Le Cellier, Michiel Polrée et Lambert de Vaulx, escrigniers, pour avoir fait la relivrance des fourmes, que Jéhan Fourmanoir, escrignier, avait fait et assis ou coer de lad. église : leur a esté payet pour leur salaire, comme par descherge appert xxiiij l.

7. 1549. — *Rapport de la Commission de réception des stalles ; vraisemblablement rédigé par Dubrœucq*[1] *; annexé aujourd'hui au livre de comptes. L'original est malheureusement endommagé aux bords.*

(Mons, Arch. de l'État, Chapitre de Ste-Waudru, comptes de 1549.— Cité par Lacroix, p. 22 ; publié partiellement par Devillers, *Passé artistique de la ville de Mons* dans *Annales du Cercle archéol. de Mons*, xvi, 1880, p. 421, nº 5.)

Nous ċy apres denomes : ascauoer Jacques du brouecq Jan tuin gerart marcoul lucquet lecelier michiel poree et lambert de Vau come estez comis depar les mabours et deputez a ce par le colege ou chapitre de Ste. Wauldrut a mons de vusiter main deuure et boes[2] et faire la derniere reliurasse des fourmes nouellemet posees en lad. eglize et faittes par Jan fourmanor escrinier demourat aud. mos en esuiuat vng cotract et marchiet par eulx fait aud. fourmanoir cotenat plusieurs articles a nous deliurez par les desusd. mabours, leql cotract auec les articles auons trouue

[1] Ce rapport ne fut pas écrit de la main de Dubrœucq, mais de celle d'un scribe, pensons-nous. La signature seule est de la main de Dubrœucq. [2] Le travail et les matériaux.

asses deuemēt acōply et fourny : sauf ce quy sensieut : ascauoir tout le couronemēt tant les enfans ou figures ; q̄ les foeullaiges roleulx et pietdestralz q̄ ne sont nullemēt passables en la sorte q̄lz sont fais selon la deuize et marchiet : car il ny a riens q̄ soit acheue ny tailliet cōme[1] . . . et sy n̄esuiet leuure denbas cōme il est deuize . . . . iceluy des grādes croches n̄esiut point aussy . . . . . . et sy nest point acheue suiuāt le marchiet.

. . . . auons trouue aussy faulte au toet[2] aulx deulx[3] . . . . vers les chapelles car la mollure. . . . trop petitte et le toet ne cōmēche poīt. . . . et nedescēt point sus ou cōtre. . . . cōme le marchiet le deuize et sy. . . .[4] nettemēt feullies et planees. . . . q̄ le toet ne tint point a louuraige par deseure cotre le deriere des toizons et q̄l fust fait de deulx pièces autāt q̄ porte l'entredeulx[5] des pilers descaussines agoyet[6] cōtre louwrayge et finit droit dezous la mollure pour le pooer tirer ariere sy lon voeult rotter ou mettre aulcuns toysons.

aussy fault couurir les deulx corniches deseure le reuers de feulles nettemet cōme celle denbas ou mieulx car lon voet le tout de dessus le docsal et fault aussy taillier les couronemēts vers le docsal a deulx costez cōme laultre, car le tout se voet de la, parellemet celuy du priche[7] et nous samble q cestoet lintession[8] de ceulx q̄ ont fait le marchiet.

touchât la rescōpesse[9] q̄ le dit fourmanoir demāde po^r auoer fait ces quatre pietzdestralz auec les figurette pardesus oultre et pardessus le marchiet cōtre les quatre grādes croches ratreschierlebetrees[10] : nous ne luy ē auons ordōe. . . . nulle rescōpesse : a cauze que nous auons[11] . . . . toutes les deulx frizes reuātes[12] (?) tout[13] . . . les

[1] deuize. [2] = revers, baldaquin. [3] chayières. [4] cartouches? [5] l'intervalle. [6] = adossé. [7] prince. [8] l'intention. [9] récompense. [10] = stipulées dans le contrat. [11] troué. [12] = défectueuses. [13] au loin, et cf. B, II : tout au loing du plain point.

reuers deulx foes : ascauoer dezous. . . . tableax des toissons : qlles ne sont. . . . faittes elleuees ny chercies qlle doi[1]. . . . deubas come le marchiet le deuize. . . . . racopare[2] la rescopess de ces[3]. . . . la faulte de touttes ces deuat[4] . . . aultres tailles tat aulx grades[5]. . . . depuis son dernier marchiet q[6] . . . faittes qlles doiuet suiuat[7]. . .

touchat louuraige q ledit fourmanoir a fait aux deulx grades croches vers le grat autel oultre et pardesus son marchiet et q le pourtret ne demotre, il peult bien valoer vint liures les deux a racoparaison du marchiet de laultre ouuraige.

touchat les deulx wisseries[8] du docsal aulx quels le dit fourmanoir dit auoer fait ung cassy dormat[9] hors marchiet, il nous samble q toutte wisserie auec son cassy dormat ne vault ries mieulx q le marchiet ne le deuize : pourcoy ne luy en auons ordone nulle rescopesse.

touchat les estapleulx : le dernier marchiet deuize et cotiet den cy auoer quatorze : et nen y a q wit icy euure[10] : reste sis : q ne sont faits pour lesqls sis se peult rabatre aud. fourmanoir dix liures pour cescun : q sont esamble soisate ls. . . . aultre deuize nen a este faitte entre les deuats mambours comis et led. fourmanoer.

touchant la custode de lorloege toutte fournie[11]. . . . . main deuure sis liures[12]. . . . les sines des desus nomes

Jacques du brouecq	Jan de thuyn
gerard marcoul	lucque le cellyer
michiel poree	lambert de vau

8. 6 novembre 1549. — *Quittance de la Commission de réception des stalles.*

(Mons, Arch. de l'État. — Lacroix, ouv. cité ; avec fac-simile.)

[1] doivent estre tailliet come. [2] comparer. [3] figures et pietzdestrals contre. [4] nommées auec les. [5] croches deuisees. [6] ledit fourmanoir a. [7] le marchiet. [8] escaliers tournants. [9] châssis dormant. [10] ouvré. [11] boes et. [12] ensuiuet.

Nicaise Le Roy a payet à nous qui fûmes commis à la relivrasse des fourme, dont cest escript cy-derière devize, la somme de vinte-quatre livres de vint gros tournois. Témoing ceste, sinée de nous tous, le sisième iour de novembre an 1549, et, ce pour nostre paiement de la ditte relivransse.

Jacques du broeucq	Jan de thuyn
gerard marcoul	lucque le celyer
michiel poree	lambert de vau.

9. 16 décembre 1549. — *Accord avec Fourmanoir, relativement à ses émoluments.*

(Mons, Arch. État. Chapitre de Ste-Waudru, Registre capitulaire n° 17, et Comptes de 1549. — Lacroix, p. 22 et suiv.)

Le lundy xvj^e jour du mois de décembre mil chincq cens et quarante-noef, à l'hostel madamoiselle Anne de Ligne, où elle estoit avoecq mesdamoiselles Méhau d'Espaigne, Margherite et Anne de Tamberghe. chanoinesses de lad. église, Mgr. maistre Jéhan Fabry, chanoinne, et comme conseilliers et officiers : Jéhan, dit Griffon, de Masnuy, escuyer, bailly, Me Simon Bosquet, distributeur, Jéhan de Fines, recepveur général, Nicolas Ansseau, mayeur, et Michel de Trézière, grefyer, fu besongnet ce qui s'enssuilt :

Lors, fu appointié avoecq Fourmanoir, aïant fait les fourmes, pour tout ce qui polroit demander de l'ouvraige des fourmes, en tel estat qu'elles sont présentement et sans y plus ouvrer, à la somme de xxiiij ^l. t.^, que ceulx de la fabricque lui debveront payer contant, en prenant quittance et descherge ; et se luy a esté accordé que, quant sa fille se allira par mariaige, luy donner la somme de xvj ^l. t.^.

Les comptes de 1549 mentionnent le payement de 24 l. t. à Fourmanoir. Et en outre :

A Jéhan Le Veulle, comme marit de Loyze Fourmanoir, fille Jéhan Fourmanoir, pour don fait à ladite Loïze, à

payer quand elle se allyeroit par mariaige, a esté païé, comme par descherge appert : xvj l.

10. 1553. — *Coût des stalles : 4200 livres.*

(Mons. Arch. État. Comptes de 155 :. — Devillers, Mémoire.
On lit dans les comptes de 1553 : « les formes ont coustez quatre mille deux cent livres ».

B. Stalles de St-Germain.

11. 2 mars 1570. — *Contrat entre le Chapitre de St-Germain, à Mons, d'une part, Lambert de Vaulx, menuisier, et Jacques Le Poivre, sculpteur, tous deux montois, d'autre part, au sujet de l'exécution des stalles.*

(Mons, *Arch. État, Fonds de l'église St-Germain.* — E. Matthieu, dans les *Ann. du Cercle arch. de Mons*, t. xx, 1887, p. 390 et suiv.)

2 mars 1569 (1570 n. st.). — Que le deuxyesme jour du mois de mars xv^{c} soixante-noef, Lambert de Vaulx, de son stil escrignier, et Jacques Le Poivre, de son stil tailleur d'imaiges demorans en la ville de Mons, ont congneuz et congnoissent, chacun d'eulx pour le tout, avoir contractez et marchandez à Jacques Marescault, Jacques Le Prince, Jacques Bouret, Charles de Braine, Laurent du Fief et Pierre Benoist, tous mambours de l'église mons^{r} Sainct-Germain d'icelle ville de Mons et y demorans, et ce, par le sceu et consentement de messieurs eschevins dudit Mons, de faire et achever les fourmes [1] du coer de ladite église Sainct-Germain en la manière que cy-après sera déclaret et deviset [3].

Premier, lesdis ouvriers seront tenus de faire pour les haultes formes trois chayères [2] à la main dextre et une au coing tenant le piller, selon que le patron et platte forme [3] faicte par Me Jacques du Broecq l'enseigne et monstre [3].

[1] = Stalles. [2] Sièges. [3] Synonyme.

Et avecq ce au meisme reng xiij chayères en enssuivant les quattre premières, lesquelles chayères debveront avoir chacune deux piedz iiij polchs de large du point moyen à l'autre, et les iiij premières aueront deux piedz et demy chacune de large du point moyen à l'autre.

Item, le premier passet [1] d'icelles fourmes debvera avoir quattre polchs de haulteur et les entreclos [2], porte-griffes [3] quy viendront assambler dedens ledit passet, aueront aussy quattre polchs d'espesseur et de haulteur, selon que l'oeuvre le requerrez, dont les petits masnequins [4] seront eslevez et tailliez du bois meisme sans nulle collure.

Item, les appoyées [5] assamblées par dessus les griffes debveront avoir quattre polchs d'espesseur et xvj à xvij polchs de largeur.

Item, debveront avoir à chacun reng d'icelles fourmes quattre estappleaux [6] dont ils orneront à leur prouffit les quattre meilleurs, estans pour le présent oudit coer de ladite église.

Item, seront tenus lesdis ouvriers de faire xij basses fourmes audit reng avecq une entrée ou mittant, ayant icelle entrée deux piedz un quart de large ou environ.

Item, les entreclos de la dossière des haultes fourmes portant aussy griffes debveront aussy avoir quattre polchs d'espesseur et les petits mannequins seront eslevez et tailliez du bois meisme, sans aucune collure, et les appoyées d'icelles debveront avoir xiij polchs de large.

Item, par dessus chacune appoyée y debvera avoir une coulombe [7] ronde thournée portant bas et capiteau corinthe et derrière ung plat pillas cannelet, capiteau tailliet, aussy debveront estre cannelées tout du loing comme l'œuvre le requiert, et entre deux coulombes y debvera avoir à la dossière de chacune fourme ung cassich de mollure assam-

[1] La 1re marche. [2] Cf. B, 3. [3] Avec têtes et pieds de griffons. [4] Masques, petites figures. [5] = Akeutoires ; B, 3. [6] Pupitres. [7] Colonne.

blet et le font quy viendra par dedens le cassich de mollure debvera estre tout d'une pièce sans aussy nulle collure, et par dessus chacune coulombe y debvera avoir une frize taillée d'anticque tout au loing du plain point[1] desdites hauttes fourmes portant deux mollures quy s'apelle mollures et arquitrave. Et sur chacune coulombe, pour porter les revers[2] d'icelles fourmes, y debvera avoir une consolle portant ung revers lambrouchiet[3] de bancques et sur chacune consolle du loing dudit point y debvera avoir encorre une frize taillée d'anticque portant mollure et arquitrave pour la fin desdites fourmes, montant à touttes haulteur d'icelles fourmes xiij piedz ou environ depuys le pavement du coer d'icelle église.

Item, les deux grandes croches[4] dudit point d'icelles fourmes debveront avoir ung piller quairet en bois ravallet d'une douchaine[5] par dedens lestigement sur les trois points, et par dessus le piller quairet y debvera avoir une ronde coulombe à jour samblable aux aultres de la dossière et par dedens icelles y auera à chacune[6] une imaige taillée faisans fighure des quattre évangelistes, de la haulteur de trois piedz, avecq ung petit piétement par dessoubz de mollure à l'enthoure de quattre polchs d'espesseur.

Item, les deux croches des basses fourmes dudit rang portantes mollures comme le pattron et platte-fourme faicte par maistre Jacques du Broecque l'enseigne, et le font des basses croches debvera estre tailliet d'une fighure à demy taille comme bon samblera, aussy sur lesdittes basses croches y debvera avoir ung petit couronnement, comme leditte platte fourme et pattron le monstre, y debvera avoir ung cassich assamblet de mollures, aussy ceintre icelles basses fourmes.

Et les sellettes[7] de chacune fourme tant haultes que basses

[1] La rangée. [2] Baldaquin = tœt ; B, 7. [3] Lambrissé. [4] Crosses.
[5] D'une doucine (moulure). [6] (Croche). [7] Parties mobiles des sièges.

debveront estre d'un pied de large et cincq polchs d'espesseur par devant et par derrière polch et demy, pour le pendaige des fisses, lesquelles sellettes debveront estre taillées et enrichées d'un petit cul de lampe tailliet d'anticquaige ou meisme bois, sans nulle collure, le planchier d'icelles fourmes sera et debvera estre revestus de plancques de ung polch d'espesseur.

Aussi seront tenus lesdis ouvriers de faire touttes telles chayères et fourmes et croches à l'autre reng senestre du coer comme celles du costé dextre ci-devant amplement déclarées et devisées, et le tout d'icelles fourmes, chayères, appoyées, croches, planchiers, revers, coulombes et planches faire de bon et vif bois de quartier bien faisonnez sans neulx villains ny aubuns, avecq icelles fourmes relivere par eulx par dictz d'ouvriers ad ce congnoissans aux despens des parties par moittié, tout en enssuyant la platte-fourme faicte par ledit m^e^ Jacques du Broecque et son ordonnance et sans nul malengien, et icelles fourmes avoir faictes, accomplies et achevées par eulx en dedens le jour de grandes Pasques, quy sera l'an mil cincq cens soixante et douze, à devise et condition que lesdis mambourz seront tenus livrer ausdis ouvriers tous cloux et ferraiges qu'il fauldra avoir pour lesdites fourmes aux despens de ladite église. Dont pour icelles fourmes, lesdis mambourgs de ladite église Saint-Germain ont promis et promettent, du sceu et consentement de messieurs eschevins d'icelle ville, de satisfaire et payer ausdis Lambert de Vaulx et Jacques le Poivre la somme de deux mil six cens quarante livres tournois, pour une fois, pour de l'argent de la mamburnie d'icelle église Saint-Germain et avecq les deux sommiers appertenant à icelle estans à l'encontre du vieu belfroy de Saincte-Wauldrud, à payer icelle somme de deux mille vj^c^ xl^l^, selon que cy après sera déclaret et deviset, asscavoir : prestement ceste congneulte, la somme de quattre cens livres t.,

quy est le premier payement ; item, au jour st. Jehan-Baptiste prochain venant quy sera l'an mil cincq cens soixante-dix, la somme de ij^{c} l. ; item, au jour du Noël enssuivant oudit an, samblable somme de deux cens livres ; item, au jour, de grandes Pasques enssuivant, quy sera l'an mil cincq cens soixante et unze, la somme de trois cens livres ; item, au premier jour du mois d'aoust ensuiant oudit an soixante-unze, samblable somme de iij^{c} l. ; item, au jour du Noël ensuiant oudit an, samblable somme de trois cens livres ; item, au jour de grandes Pasques enssuiant, quy sera l'an mil cincq cens soixante-douze, que lors icelles fourmes debveront estre du tout faictes et achevée et relivrées, samblable somme de trois cens livres t. Et le reste, pour le dernier payement portant six cens quarante livres t., au jour du Noël soixante-douze, le tout sans malengien. Davantaige seront tenus faire bas et capiteau sur pillastre calnez avecq les moslures randissant. Obligeans lesdis marchans escrigniers eulx et chacun d'eux pour le tout pardevers lesdis mambourgs et aussy lesdis mambourgs se sont obligés de payer ladite somme chacun d'eulx sy avant que leur poelt touchier, sur xl sols tournois de paine, faisans sermens par les parties, servans comme hommes de fiefz : Me Claude Franeau, Loys et Jean Lefrancq père et filz, ledit jour et an. [Suivent les signatures.]

C. Jubé de Saint-Germain.

12. 21 février 1575. — *Contrat entre Jeronias Hackart, sculpteur de Valenciennes, et la Fabrique de St-Germain au sujet de l'érection d'un jubé*

(Mons. Arch. État, Section du chapitre de St-Germain, 3, n^{r} 143. — Devillers, *St-Germain, à Mons*, dans *Annales du Cercle arch. de Mons*, iii, 1862, p. 68 et suiv.

Extrait de l'introduction : « Jéronias Hackart, tailleur d'images de pierres, demeurant en la ville de Vallenciennes »

reçoit « lieu et plache commode pour faire ledit ouvraige, et la petite maison appertenant à l'église, joindant la chimentière, pour résider luy et sa femme tant et sy longhement que ledit ouvraige seroit achevé ». Le délai convenu pour l'exécution était de 3 ans, à dater du 21 février 1574 (1575 n. st.). Prix fixé : 2400 livres tournois, non compris les matériaux ; payements partiels, par semaine, à mesure de l'avancement du travail.

S'enssieuvent les partyes et mesure de l'oeuvre de l'hellyer ou docquesalle[1] de l'église Saint-Germain en la ville de Mons.

Ledit hellier aura xxiiij piets de loing de dehors en dehors ou plus sy l'oevre le requiert.

Item, ledit hellyer sera de dix-sept piet de haulteur depuis le dessus du premier apas jusques à la dernière corniche, ou plus sy l'oevre le requiert.

Item, la corniche d'en hault sera de marbre noir polly, telle pierre comme la monstre[2] sera baillie par ledit ouvrier, et sera ladite corniche de cincq polches d'espesseure et de cincq polches de hault, portant rethour à touttes les histoires, comme il appert par le pastron, et doibt parpigner[3] à tetle épesseur comme l'oevre la requerra.

Item, une frize de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq[4] de cinq polches de hault, enrichy d'anticque, comme il le monstre audit pattron.

Item, une arcquitrawe de marbre noir polly de quattre pauche d'espesseure et deux pauche de hault portant rethour dessus les histoires, comme il appert par le patron.

Item xxij ballustres, plus ou moins, de pierre de Rans[5] polly et d'ung piet escart de hault et de deux pauce et demye de groz, plus ou moins, comme l'oevre la requerra.

[1] Hellier, doxal = jubé. [2] Le modèle. [3] Répondre. [4] Avesnes-le-Sec, commune du canton de Bouchain, arrondissement de Valenciennes (Nord). [5] Rance, commune du Hainaut, près de Beaumont.

Item, deux vaze et dix demye vaze pour le devant et pour les deux costez, de pierre blance d'Avesnes-les-Secq, pour asseoir entre lesdits ballustres, pour porter l'arcquitrawe.

Item, ledit hellier aura depuis le pavement jusques à l'apuy de la corniche quattre piet et ung quart de piet de haulteur.

Item, dix histoires karrée de cincq kar de piet de hault ou plus sy l'oevre le requiert : huyct par-devant et deux à deux costés, de pierre blance telle qu'il plaira à messieurs (les chanoines) ordonner.

Item, deux grandes histoires de cincq piet karrée ou environ plus ou moins, comme l'oevre se polra trouver, de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq, telle qu'il plaira à messieurs ordonner.

Item, six histoires de la Passion : quattre par devant et deux aux deux costez, de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq, telle comme le pattron le monstre.

Item, une ymaige de saint Germain, de cincq piet de hault ou environ, de pierre d'Avesnes.

Item, ung grant ku de lampes ou sera posée ladite imaige de saint Germain, de pierre d'Avesnes, comme se monstre par ledit pattron.

Item, deux Evangélistes, de pierre blanche d'Avesnes, de cincq piet de hault chacun, ou environ, comme ladite oevre la requerra, mis et posé à deux costé de ladítte ymaige saint Germain.

Item, deux grant ku de lampes de pierre d'Avesnes, telle et samblable que celuy de l'ymaige de saint Germain, mis et posé dessus les deux arches aux deux costés de l'entrée du coeur.

Item, une corniche de marbre noir polly, de cincq pauche d'espesseure, de cincq pauce de hault, portant rethour, comme il appert par le pattron, retournant par les deux costez.

Item, une frize enrichy avecq des testes de chérubin et aultre sorte d'enrichissements de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq randissant[1] par les deux costez, comme il se monstre par ledit pattron. Les trillifs[2] estans entre les testes des chérubins, seront de pierre de marbre polly.

Item, une arcquitrawe de marbre noir polly, portant rethour à deux costez, comme il se monstre par ledit pattron, de quattre pauche de hault et deux pauche de sault.

Item, six ku de lampes de pierre blanche, enrichy comme il le monstre par le pattron, quattre par-devant et deux par les deux costez.

Item, deux Evangélistes, de cincq piet de hault, de pierre d'Avesnes, mis et posés dessus les deux pilliers de l'entrée du coeur sur les kappiteau desdis pilliers, où que seront culs de lampe, de marbre noir polly, pour mettre lesdittes ymaiges, affin de point endommaigier la massonnerie.

Item, quattre ymaiges des Quattre docteurs de l'Eglise, de pierre blanche d'Avesnes : les deux ymaiges seront poséez à froncq devant, dessus les deux pilliers, et les deux aultres ymaiges à deux costez dudit hellier, avecq culs de lampes, comme les aultres ci-dessus.

Item, six plas pillastres derrière les syx ymaiges, faict en dossie[3], où seront mis et posées lesdites ymaiges, et de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq.

Item, six angeles[4] dessus les trois arches ou vaussures, de pierre blanche telle que dessus, pour remplir les angles, comme il le monstre audit pattron.

Item, trois arches de marbre noir polly, dont les vaussoitz seront de sept pauce d'espesseure par-devant et de noef pauce de large par-desoubz.

Item, trois vaussures enrichy par parcqueau[5] avecq des rozes et des compartiments dedens lesdis parcqueau, le tout

[1] Se développant. [2] Triglyphes. [3] = relief; peut-être ornementés comme à la tribune d'orgue du Séminaire de Tournai. [4] Anges. [5] En caissons.

de pierre d'Avesnes-les-Secq et de cincq piet et demye de saulte, depuis l'alingnement de l'enclosture du coeur jusques au pillier de pierre de Rans.

Item, quattre quapitteau dorricque. de marbre noir polly, ayant leur mesure enssuyvant la coulombe.

Item, quattre pièche de mollure, de marbre noir polly, pour porter les trois vaussures.

Item, la meisme mollure randissant de boult en boult ledit hellier, de marbre noir polly, faisant lintée [1] de l'huys du coeur.

Item, quattre pilliers de pierre de Rans polly, de cincq piet et demye de haulteur et ung piet d'espesseure, portant trois piet de thour.

Item, quattre kappiteau de quattre pillastres derrière le fons desdis pilliers, de pierre d'Escaussines.

Item, quattre plat pillastres de pierre d'Escauchine, d'ung piet de large et de deux pauche ou plus de saulte sy l'oeuvre le requiert.

Item, quattre bas de marbre noir polly servant aux quattre pilliers de pierre de Rans, ayant leur mesure ensuyvant lesdis pilliers.

Item, quattre soubassements ou piets d'estalle karrés, de marbre noir polly, servant dessoubz les meismes pilliers de pierre de Rans.

Item, quattre bas et soubbassement servant aux quattre plats pillastres derrière, de pierre d'Escauchine, comme il se monstre au pattron.

Item, par-dedens le coeur, dessus l'entrée dud. coeur, doibt avoir dessus lintez, une grande histoire contenant la largeur et haulteur jusques la dernière mollure d'en hault, laquelle histoire contiendra le Jugement faict de pierre d'Avesnes-les-Secq, encloz d'une mollure de marbre noir polly, de quattre pauche d'espesseure.

[1] Linteau.

Item, une corniche par-dessus la dite histoire, de boult en boult la largeur dudit hellier, servant d'appuy, de marbre noir polly, portant cincq pauce ou environ d'espesseure, et doibt parpingnier l'espesseure de la machonnerye.

Item, desoubz ladicte corniche, pluiseurs ballustres en nombre de xv ou xvj, de pierre de Rans polly comme celles qui seront mises sur le froncq de devant, de telle haulteur et pauchizon [1].

Item, une mollure de marbre noir polly, pour reposer et asseoir lesdis ballustre, de quattre pauce d'espesseure et deux pauche de saulte, et doibt parpingnier l'espesseure de ladite machonnerye comme dessus.

Item, ledit Jeronias ne sera tenu livrer ny plomb, ny ferailles, ny cauche, ny sablon, ne bricq, ne mollon, ny la masse de machonnerye, ny hourdaige et chinteraige, saulve que ledit Jeronias sera tenu de faire asseoir à ses despens touttes les matières de pierre quy sont contenus par ce présent escript.

C. Chateau de Binche.

I. Nos 8903-8918. *Seize comptes rendus par Philippe du Terne,* du premier octobre 1543 au 31 décembre 1559.

II. N° 27302-27383. *Châteaux de Binche et de Mariemont.*

N° 27302. *Compte rendu par Philippe du Terne, conseiller de Marie, reine douairière de Hongrie, receveur et payeur des ouvrages de l'hôtel de cette princesse à Binche, des travaux y exécutés, du* 1er septembre 1545 au 31 décembre 1546 [2].

[1] Cf. B, 3. [2] En tête de ces comptes, on lit la mention des gages de Du Terne, datée de Bruxelles, 18 septembre 1545.

N° 27303. *Compte rendu par Thiéri Buyl, etc.*, « *pour l'ouvraige que S. M. a fait faire au lieu à présent appelé Mariemont* », du 2 mai 1546, « *que l'on commencha* » au 31 mai 1548.

N° 27304. *Compte rendu par Thiéry Buyl, etc., de l'achat de maisons, jardins et terrains, situés à Morlanwelz au lieu dit « les Agayses » et aux environs, et des travaux qu'il y a fait exécuter, ainsi qu'au château de cette localité* (1546 et 1547).

N°s 27305 à 27315. *Onze comptes rendus par Philippe du Terne, des travaux exécutés aux châteaux de Binche et Mariemont*, du 1er janvier 1546 (1547 n. st.) au 31 décembre 1560.

N° 27302. — Du 1er sept. 1545 au 31 déc. 1546.

N° 27305. — Du 1er janv. 1547 au 30 avril 1548.

N° 27306. — Du 1er mai 1548 au 30 avril 1550.

N° 27307. — Du 1er mai au 31 déc. 1550.

N° 27308. — Du 1er janv. au 31 déc. 1551.

N° 27309. — Du 1er janv. au 31 déc. 1552.

N° 27310. — Du 1er janv. au 31 déc. 1553.

N° 27311. — Du 1er janv. au 31 déc. 1554.

N° 27312. — Du 1er janv. au 31 déc. 1555.

N° 27313. — Du 1er janv. au 31 déc. 1556.

N°s 27314 et 27315. — Du 1er janv. 1557 au 31 déc. 1560.

(Bruxelles, Arch. du Royaume, Chambre des Comptes, Inventaire « Binche ». — A. PINCHART, Notes manuscrites sur la sculpture, Carton 12 ; TH. LEJEUNE, Le palais de Marie de Hongrie, à Binche, 1545-1554, dans *Documents et rapports de la Soc. arch.* de Charleroi, IX, 1878, p. 415 et suiv.)

Nous n'avons pas relevé ici les *basses acquits* (*Arch. de Lille*, n° 1618), où se trouvent les quittances des travaux des années 1548 à 1554.

1. 8 juillet 1545. — *Le Chapitre de Notre-Dame de Cambrai consent à céder une de ses propriétés de Binche, à Marie de Hongrie, pour l'agrandissement de son château princier. Extrait.*

(Lille, *Archives départem.*, Registre aux chartes, 1542-1548 ; Bruxelles, *Arch. du Royaume*, Chambre des comptes, n° 787, fol. 266. — PINCHART, ouv. cité.)

A tous ceulx qui ces présentes lettres verront ou orront, doyen et chapitre de l'église de Cambray, comme illustre et très-puissante dame Madame Marie par la grâce de Dieu, royne douayière de Hongherie et Bohême etc. nous a fait remonstrer que pour l'augment l'ampliation et dilation du corps de son chasteau et logis qu'on dit de l'empereur à Binchz et plus grande commodité d'icelluy luy eust esté besoing de appliquier et joindre audict corps plusieurs maisons, places et héritaiges joindans iceluy et circumjacens, entre aultres la maison, court et jardinet, ce tout l'héritaige entièrement ainsy qu'il se comprent et cy avant qu'il s'estend ci nous appartenant et notre dicte, séant et assis audict Binchz près de l'église tenant d'ung costé audict chasteau et aussy par arrière à la muraille de la ditte ville et par-devant au front de la rue allant audict chasteau, requérant icelle dame luy volloir laissier et transporter tout le droit, cause et action que nous et nostre dicte église avons et prétendons à ladicte maison, place et héritaige pour l'appliquier audit corps de logis etc. Donné ce viij^{e} jour de mois de julliet oudict an mil v^{c}xlv.

Les lettres patentes de Charles-Quint, ratifiant cette acquisition par Marie de Hongrie, sont datées du mois d'avril 1546 ; elles font suite, dans les mêmes fonds d'archives, à la pièce du 8 juillet 1545.

2. Avril 1546. — *Marie de Hongrie acquiert une propriété du chapitre de Cambrai, en constituant à son profit une rente de 40 l. t.*

(Mons, Arch. de l'État, Compte de Philippe du Terne, du 1er janvier 1545 (1546 n. st.) au 31 décembre 1546, f° III. — Lejeune, p. 419.)

A Messieurs les dyen et chapître de l'église Notre-Damme en Cambray, la somme de quarante livres tournois et ce pour une année de rente à eulx deue chacun an sur les deniers de ceste recepte pour l'arentement par eulx fait à l'empereur notre sire de leur maison, court et gardinet qu'ilz avoient ci-devant, gisant à Binch, tenant à l'hostel de la Salle aud. Binch, de présent applicquiet au corps de logis dud. hostel. A payer chacun an aux termes de Noël et sainct Jehan-Baptiste, et à commenchier au jour de Noël xvc quarante cincq pour la première demye année, et le second, au jour sainct Jehan-Baptiste enssuivant, et ainsi de là en avant à tousiours sans rachat. Comme de ces choses et aultres appert plus à plain par coppie autenticque des lettres originalles de la constitution de lad. rente donnée en la ville de Binch ou mois d'avril xvcxlvj. Icy pour une année de lad. rente escheue au jour sainct Jehan Baptiste xvcxlvj xl livres tournois.

N° 27302. — 1er sept. 1545 au 31 déc. 1546.

3. Fol. 59 v°. — A Severin Moreaud marchant de pierre de Ransse pour par luy avoir livret le nombre de cincq cheminées de pierres de Ransses, les deux servant en la grante salle en hault, les deux ès sallettes et l'autre en la chambre de la royne, avec ce l'huysserie de ladicte grande salle ; mlxxvij livres x solz tournois.

4. Fol. 60 v°. — a Franchois Marez, tailleur de pierres, pour avoir ouvret à l'huysserie de pierres d'Escaussines pour l'entrée de la gde salle d'embas le nombre de xix jours. — On trouve encore les noms de trois autres tailleurs de

pierres, qui travaillèrent aux cinq cheminées et à la porte de l'étage. On employa à la fois jusqu'à huit tailleurs de pierres.

5. Fol. 86. — A Jehan Maret, tailleur de pierres, pour, durant l'espace de quinze mois finiz le dernier jour de décembre xv^c^ quarante-six, avoir servy de son mestier, meismement avoir fait et ordonnez pluyseurs patrons pour les molures des pierres de taille, tant de Ransses, Escaussines, comme grès, aidiez à icelles, mesuret quant besoing a estez, dont a esté appoinctie avec luy pour chacun mois xvj livres tournois : ij^c^ xl l. t.

6. Fol. 146 v°. — A Balthazare Bruye, maistre escrignier allemant avec six serviteurs allemans.

Copie du contrat de Bertolomey Hallet, au nom de Messire Wolf Hallet de Halderstain, d'une part pour et au nom de S. M. la royne, avec maistre Baltazar Bruye, escrignier de Neuremberg et ses compaignons.

Plus loin, fol. 163, sont cités encore d'autres *écriniers* allemands : Pierre van Andorfz, Niclis, Jericque Estes, Anris Mel, Hans van Straasbourique, Ambrosyus Hestincq, Van den Berghe.

7. Fol. 172. — A Baudechon Wéry, carpentier, avec ses aydes, pour avoir fait et ouvret le carpentaige de la grand'salle contenant cent piedz de loing, xlv piedz de large par dedens oevre, . . . a esté payet la somme de iiij^m^viij^c^ livres tournois.

8. Fol. 194.—A maistre Jacques du Broeucq, demorant à Mons, et commis à ordonner et avoir regard aux ouvraiges, la somme de six cens livres tournois que, par ordonnance et commandement des commis d'iceulx, il a payé et délivret aud. maistre Jacques pour la fachon de la modelle de bois contenant le patron et comprendement de tout le corps de logis de Sa Majesté.

A Michiel du Noef-Chasteau, painctre, demorant à Binch, pour par luy avoir painct de diverses couleurs toutte lad. modelle de bois, luy a esté payet etc. la somme de xl livres tournois.

A Jehan Malapert, demorant à Mons, pour deux mains de grant papier lombart qu'il a livret pour faire pluyseurs patrons desd. édiffices, luy a esté payet xxiiij sols.

9. **Fol. 195.** — Aux serviteurs de maistre Jacques du Broeucq, ayans besougnet à la modelle, la somme de quinze livres quattre solz tournois.

10. **Fol. 196 r° et v°.** — A maistre Philippe Lammeke, maistre machon d'Anvers ; maistre Pierre Thiels, maistre carpentier dudit lieu, maistre Jacques du Broecque, artiste demorant à Mons, à Baudechon Wéry, carpentier, la somme de cxvij livr. viij solz de xl groz, ascavoir :

Audit Philippe Lammeke, maistre machon d'Anvers, lequel a esté empeschié longhe espace de temps à faire patrons des susdicts ouvraiges de Binche ouquel lieu il a esté visiter la place et pour ce meisme affaire aller et venir vers sa Majesté par trois fois, pour touttes choses xxx escus d'or soleil ;

item audict m^e Pierre Thiels pour aussi avoir allé et venu vers sadicte Majesté meisme fait pluyseurs patrons de la charpenterie desdicts édifices luy a esté payé x escus soleil;

item audit m^e Jacques du Broecque pour xiij jours qu'il a aussi esté empeschié à aller et venir de Mons à Bruxelles vers sadicte Majesté, ès vj jours ou mois d'aoust xv^c xlv et les vij ou mois de septembre audit an, à raison de ung escu soleil par jour, tout xiij escus ;

item à Baudechon Wery, carpentier, demorant audict Mons, pour avoir esté en Hollande veoir et visiter aucuns charpentaiges, affin de mieux sçavoir conduire ceulx de Sadicte Majesté, viij escus ;

A Philippe Lammeke, m^e machon de l'église Nostre Dame d'anvers xxxiiij livres iiij solz de xl groz pour avoir esté dudit anvers à Binche veoir et visiter les ouvraiges.

11. Fol. 196.— A maistre Lammeke, maistre machon de l'église Notre-Dame d'Anvers, la somme de trente-quattre livres quattre solz de quarante groz pour sallaires et vacations de ès mois de febvrier et march xv^{c} quarante-cincq (1546 n. st.), par ordonnance de Sa Majesté, avoir esté dud. Anvers à Binch veoir et visiter lesd. ouvraiges. En quoy faisant, allant, besongnant et retournant, il a vacquié l'espace de xviij jours entiers à xxxviij solz dud. pois par jour, comme appert par lad. ordonnance faite le viij march, lxviij livres viij s. tournois.

12. Fol. 196. — A maistre Pierre Thiels, maistre carpentier d'Anvers, pour aussi avoir, aller et venir, vers Sad. Majesté, meismement fait pluyseurs patrons de la carpenterie desd. édiffices, luy a esté payé dix escus soleil.

13. Fol. 198. — « Jehan Ansseau m^{e} machon du pays de Haynnau » fait en 1546 le mesurage des maçonneries avec les mesureurs sermentés de Nivelles et de Roeulx.

14. Fol. 200. — A maistre Jehan, massonnier, et maistre Jehan Van den Bossche, demorant à Bruxelles, la somme de onze livres deux solz du pois de quarante groz chacune livre, et ce, pour leur despens d'estre venu dud. Bruxelles à Binch vers Sad. Majesté pour quelque édiffice que Sad.Majesté entendoit illecq faire, comme appert par ordonnance et certiffication du maistre d'hostel Hallet, xxij livres iiij s. tournois.

15. Fol. 200 v°. — A maistre Jacques du Broeucq ayans fais les patrons de l'hostel de Sa Majesté, à Binch, pour ses despens et vacations d'avoir esté dud. Binch à Deventer, pays d'Over-Yssel, par devers Sad. Majesté pour le faît desd. ouvraiges, pour laquelle cause luy a esté payé la somme de xxviij liv. x solz.

A m^{e} Jacques, maistre des ouvraiges à Boussut, la somme de dix-sept livres deux solz du pois de quarante gros cha-

cune livre, et ce pour ses despens, sallaires et vacations de, et à l'ordonnance de Sa Majesté, avoir esté vers elle pour les affaires et conclusion de ses ouvraiges à Binch, en quoi il a vacquié noef jours, à raison de ung escu d'or par jour, comme de ce appert par ordonnance de Sad. Majesté en datte du xv[e] jour de may xv[c]xlv, avec certiffication du maistre d'hostel Hallet cy-rendues.

16. Fol. 201.— A Hans et Baltazar Bruye, maistres escrigniers, la somme de lxxj livres viij sols du pois de xl gros, le xxij[e] jour de novembre aud. an (xv[c] xlv), audit Baltazar Bruye pour ses despens d'avoir esté de Binch à Anvers, vers Sa Majesté, comprins son rethour, v livres xiiij sols, et le ij décembre enssuivant payet audit Hans Bruye pour les despens de luy, sa vacation et vj compaignons escrigniers qu'il a amenés avec luy de la ville de Nuremberghe à Binch xxx livres.

17. Fol. 201. — A ung escrignier du chasteau de Herlenghem, pays de Frise, la somme de xx livres du pois de xl gros la livre, par don que Sa Majesté a fait, affin de venir besongnier à son hostel à Binch.

18. Fol. 201 v°.—A Guillaume van der Bercht, la somme de trente livres du pois de quarante gros monnoye de Flandres chacune livre, que ce receveur a payet pour la fachon du patron que Sa Majesté entend faire aud. Binch.

19. *Extraits de Pinchart, sur divers objets.*

Démolitions : décombrage de la grande salle, cuisine, salle de Baudouin, grande et petite écuries, édiffice de la chapitre de Cambray.

Il y avait une grande tour carrée et une ronde tour au vieux château.

Philippe de Haspre et Philippe Leuware, tailleurs de pierres et grez. On emploie des pierres d'Escaussines. (Fol. 59 v°.)

Les sommiers de la salle proviennent des carrières de Mont Dieu en France, qui appartiennent au couvent de Mont Dieu près des villages de Micourt, St. Avis, Eonaige, Hilairs. (Fol. 90 r°.)

Il y avait une entrée au château pour les chevaux. (Fol. 11 v°.)

La petite gallerie commençant au pied de la grosse tour a montée à cheval.

Trois pillers bouterez soutenant le pan de mur de la grande salle du côté des murailles de la ville.

Mettage des verrières par Martin Walberge verrier.

N° 27305. — 1er janvier 1547 au 30 avril 1548.

20. Fol. 157 v°. — A maistre Jacques du Broeucq, artiste, la somme de sept cens quarante-sept livres deux solz six deniers que cedit receveur luy a délivret pour semblable somme à luy deue pour l'achat de pluyseurs plombz, terrasse, bricquettes et poix noir qu'il a fait, en la ville d'Anvers, par ordonnance de Sa Majesté pour employer èsd. ouvraiges.

Ces matériaux comprenaient 30210 livres de plomb, 25000 briquettes appelées *cleisteen*, 100 tonneaux de *terk* et 10 tonneaux de poix noire.

21. Fol. 218 et s. — Me Adolphe Thaur livre un parquet de 51 pieds de longueur sur 26 de largeur placé dans la « sallette » de Marie pour 800 écus, moyennant de le transporter à Cologne.

22. Fol. 224 v°. – Pour la « voulsure de la grand'salle » est cité « certain patron délivret par maistre Jacques du Broeucq ».

23. Fol. 267. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de chincq cens quattre-vings livres tournois que cedit receveur luy a délivret, comptant sur et entantement et à bon compte des blanches pierres d'Avesnes et ouvraiges qu'il a fait pour la chappelle de Sa Majesté audit Binch.

24. Fol. 267. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de deux cens livres tournois que cedit receveur luy a encoire délivret à bon compte tantement de ce que luy polra estre deu, pour les armoyries d'albastre et chappeaux de triomphes qu'il fait pour Sa Majesté servans aux manteaux de cheminées de pierres de Ransses de la grand'salle d'en hault.

25. Fol. 267 v°. — A maistre Jacques Broeucq, la somme de deux cens livres tournois, et ce tantement à une nouvelle modelle de bois que Sa Majesté luy a ordonné faire pour envoyer à la royne de France.

26. Fol. 276. — A maistre Adolphe Thaur, escrignier allemant demorant au pays de Wytemberghe, la somme de chincquante escus d'or soleil de xxxviij patars pièce, et ce pour ung don gratuyt que sa Majesté luy a fait pour une fois en considération et récompense d'un planchier qu'il a livret et fait de marcqterie pour la grande sallette du riche logis de Sa Majesté, tenant la grand'salle, comme appert par ordonnance de Sad. Majesté, en date du ij^e may xv^c xlviij.

27. Fol. 276 v°. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de chincquante-sept livres tournois et ce pour pluyseurs journées et vacations qu'il a fait ès années xv^c xlvj et xv^c xlvij pour les ouvraiges de Sa Majesté à Binch. Sicomme pour ou mois d'aoust xv^c quarante-six avoir esté de la ville de Mons en la ville de Bruxelles parler à Sa Majesté pour le fait desd. ouvraiges. En quoy il a vacquié quattre jours au pris d'ung escu d'or soleil par jour font xv livres iiij s. tournois.

Item ou mois de décembre enssuivant avoir esté de rechief illecq viers Sa Majesté, où il a esté occupé quattre jours aud. pris, xv livres iiij s. tournois. Item, ou mois de novembre xv^c quarante-sept, avoir esté avec Franchois Cambier ès ville de Bruxelles à Anvers pour faire faire la figure

de cuyvre que sera sur la grande thour et montée à cheval aud. Binch. En quoy il a employé chincq jours aud. pris font xix livres tournois. Et pour ou mois de décembre enssuivant avoir esté de lad. ville de Mons avec led. Cambier en la ville de Vallenchiennes pour acheter de la pierre blanche pour faire la voulsure de la chappelle aud. Binch. En quoy faisant, allant, besongnant et rethournant, il a esté occupé deux jours aud. pris, font vij livres xij s. tournois.

28. Fol. 277 v°. — A Jehan Wantres, maistre escrignier demorant en la ville d'Anvers, la somme de vingt livres tournois et ce pour, ou mois de febvrier xv^{c} quarante-six (1547 n. st.) estre venu de la ville d'Anvers aud. Binch visiter le lambrochaige de la grand'salle de Sa Majesté.

29. Fol. 278. — A maistre Andrien Van Comberghe, escrignier demorant en la ville de Bruxelles, la somme de noef livres seize sols tournois, et ce pour ses journées et vacations d'estre venu de lad. ville de Bruxelles aud. Binch, aussi veoir et visiter le lambrochaige de lad. salle.

30. Fol. 337.— Michel de Neufchâteau, peintre à Binche, exécute des travaux de dorure, à l'intérieur et à l'extérieur.

31. — *Extraits de Pinchart.*

Levin de Lonette, verrier de Bruxelles, livre les vitres, Martin Walbroecque, verrier à Binche, livre les plombs.

Il y avait : une librairie, une tourelle tenant à la chapelle, une galerie, un pont devant la conciergerie.

31 bis. — *Extraits divers de Pinchart.*

Pour la chapelle : Choeur et nef — 2 gros piliers entre le choeur et la nef — 12 piliers avec bases et chapiteaux dans la chapelle et 12 demi piliers — lanterneau avec 12 verrières — docsal au fond de la nef — architrave autour toute la chapelle — d'un côté ou de l'autre du choeur un revestiaire et oratoire, au dessus duquel un escalier condui-

sait — la chapelle était voutée — un côté devait être éclairé du côté du jardin — la grande cuisine adossée à la chapelle — une cuisine dessous — le grand pignon surmonté d'une croix.

Varia : La porte S. Pol — la grande salle dut communiquer avec le jardin par deux portes — il y avait deux basses-cours — la trésorerie était sur la grande tour sous la librairie — on distingue le viel logis et le riche logis ; je crois que le nouveau logis est ce que l'on appelle le riche logis — grande cuisine = pâtisserie — chaque porte était ornée d'un monogramme avec M.

No. 27306. 1er mai 1548 au 30 avril 1550.

32. Fol. 275. — A maistre Jacques du Broeucq, artiste demorant à Mons, la somme de quattre mil cent quattre-vings-dix-noef livres dix sols tournois que, par ordonnance de Sa Majesté, en datte du xve jour de décembre XVc quarante-noef, cedit receveur luy a payet et délivret comptant, pour pluyseurs parties d'ouvraiges qu'il a fait pour la maison et hostel de Sad. Majesté aud. Binch, si comme pour les armoyries d'albastre qui sont mises aux cheminées de la grande salle haulte, vc livres. Item, pour la modelle de bois qu'il a fait à l'ordonnance de Sad. (Majesté) pour envoyer à la royne de France, laquelle est encoire ès mains dud. maistre Jacques, vjc livres. Item, pour la taille de pierre d'Avesnes des deux voulsures de la chappelle rendues sur le lieu, assavoir : celle du rond et de la nef, avec la despens d'avoir aidiet les machons à les asseoir, ijm livres. Item, pour les huyt termes fais de semblable pierre d'Avesnes assis en la grande salle hault, avec les trois cherfs mis en la sallette y tenant, l'un portant l'autre comprins le agenssisement et paincture, vjc livres. Item, pour la fachon de la lanterne de la chapelle avec l'achat des pierres d'Avesnes prinses illecq à cause que la despence a esté trop excessive en voicture pour la diversité du temps, comme Sa Majesté en puelt avoir récente mémoire à cause des lettres missives

que icelle escripvit à ces fins au prévost et aultres officiers de Vallenchiennes, cxlix livres x solz. Item, pour la fachon du modelle de terre qu'il a fait pour contrefaire le grand Eolus de cuyvre, qui servira sur la grande thour de lad. maison l livres. Item, pour une médaille représentant la fighure de Cérès faicte de pierre blanche qui est assise deseure la fontaine du jardin de Maryemont, c livres. Et pour l'agensissement de albastre et marbre qui est enthour des deux médailles assises deseure la cheminée de la sallette devant la chambre de l'empereur, ij^{c} livres. Revenant ensembles toutes les susd. parties, comme appert par lad. ordonnance et quictance sur ce servant, le tout icy renduz à lad. somme de iiij^{m} c iiij^{xx} xix livres x sols tournois.

33. Fol. 275.— La grande tour était une tour à escalier ; elle renfermait un escalier conduisant au premier étage. Elle avait des dimensions considérables et un grand nombre de fenêtres, rehaussées de « pommeaux en cuivre doré ». Le sommet de la tour était conique ; il portait un *Eole* en cuivre doré.

34. Fol. 322 v°. — A Philippe de Nivelle, escrignier, la somme de noef cens quarante-quattre livres tournois, et ce pour, par luy avec ses aydes durant l'année XV^{c} quarante-huyt, avoir lambrochyet la grande salle hault en la forme et manière que maistre Jacques du Broeucq par ordonnance de Sa Majesté luy en a baillé le patron, si comme de la haulteur d'une almarche avecq mollures, teste de lyons et chieur ès fenestres au lez du jardin, huys, porge, clôture de la chapelle et despoulles représentans les faits d'armes entre les pilliers, où sont les termes, et par marchiet fait avec luy par Messeurs les commis auxd. ouvraiges etc.

35. Fol. 346. — A maistre Makil Van Coxcyen, painctre demorant à Bruxelles, la somme de noef cens soixante-quattre livres huyt solz noef deniers du pris de quarante groz, monnoye de Flandres, la livre, que par ordonnance

de Sa Majesté en datte du xve jour de décembre xv^c^ quarante-noef, ce receveur luy a délivret comptant, pour pluyseurs painctures tant à la fresque que aultrement qu'il a fait et formés aud. hostel, comme il est ci-desoulz déclarez, assavoir : pour les quattre figures painctes à la fresque et le lansghenech portier, avec le paysaige en la salle grande hault, y comprins les cheminées, fenestres et les dessaings que peult avoir faict pour lesd. ouvraiges, ciiij^{xx}x livres dud. pris. Item, pour le louaige d'une maison que, pendant le temps que led. painctre a besongnié èsd. ouvraiges, que Sad. Majesté luy a accordé, xxx livres. Et pour avoir painct à la fresque la gallerie haulte, contenant, selon la mesure de maistre Jehan Ansseau cy-joincte, iij^{c}xlvj aulnes ung quartier à l'advenant de quarante-trois solz etc.

36. Fol. 347. — Michel de Neufchâteau exécute des travaux de dorure. Cf. 30, f° 337.

37. Fol. 350. – 1. Les vitrages sont livrés par Liévin Lonette, vitrier à Bruxelles, et Martin Walbrecq, vitrier à Binche : 5160 pieds carrés de verrerie pour 1042 livres 3 sols t. — 2. Plusieurs vitriers de Mons travaillèrent à la chapelle privée de Marie de Hongrie et à celle du château.

38. Fol. 429 v°. — Me Franche van Dovyne (à Anvers), Piettre van Winhoven (Bruxelles), Jehan Van Gheer, Wouters Winiant, maistres machons et mesureurs du pays de Brabant, ont mesuré toute la maçonnerie.

39. Fol. 431. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de quarante-chincq livres douze solz tournois et ce, pour douze journées qu'il a vacquié au commandement de Sa Majesté en la ville de Bruxelles ès mois de janvier et mars xlviij (1549 n. st.), comprins son rethour en la ville de Mons, lieu de sa résidence, à l'advenant de lxxvj solz chacun jour, selon le taux que Sad. Majesté en a fait, assavoir : ou mois de janvier pour conclure du changement du jardin de Sa Majesté aud. Binch, avec aultres choses, si comme du xixe jusques au xxiiij^{e} et du vj^{e} mars jusques au

xij[e] enssuivant pour aultres affaires touchant le triumphe dud. Binch etc.

40. Fol. 438 v°. — A maistre Hans Wisrutter escrignier allemand pour aller à Boussut quérir les hostieulx de son frère M[e] Michel. - - De 1549 à 1553, J. Wisrutter reçoit un salaire annuel de 800 l. t., ses compagnons un salaire de 75 à 68 s. par semaine.

41. No. 8908. 1[er] janv. au 31 déc. 1549. — A Jaspart Coullon, gardinier de Sa Majesté à Binch, avec son ayde, la somme de quattre-vins-treize livres tournois, et ce, pour le nombre de quattre-vins-treize journées qu'ils ont employées et estez occupez à faire et entretenir le gardin de la maison et hostel de Sad. Majesté aud. Binch, depuis le xxvj[e] jour d'avril xv[c] xlviij jusque et comprins le xxix[e] jour de juillet enssuivant aud. an etc.

No. 27307. 1[er] mai au 31 déc. 1550.

42. Fol. 70. — Balthazar Bruye quitte Binche avec femme et enfant, après y avoir été occupé 3 ans et demi. Hans et Michel Wisrutter y demeurent encore, avec leurs aides, pour terminer les travaux.

43. Fol. 163 v°. — A Jehan Ansseau, m[e] machon de l'empereur, nostre roi, en son pays de Haynnau, pour ses paines et vacations d'estre venu par pluyseurs fois de la ville de Mons en la ville de Binche [en 1549 et 1550] mesurer tous les ouvraiges fais tant à Binche comme Marymont et aultres en deppendans.

44. Fol. 222 v°. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de quinze livres quattre solz tournois et ce, pour avoir esté de la ville de Mons en la ville de Bruxelles par ordonnance et vertu des lettres de Sa Majesté, le xvj[e] jour de may chincquante (1550) pour conclure les ouvraiges du hangart [1] et forge de Sa Majesté aud. Binch, ensemble pour

[1] Remise (pour les voitures).

ordonner lacensse [1] de Maryemont. En quoy faisant, allant, besongnant et rethournant, il a vacquié et esté occupé l'espace de quattre jours au prix de xxxviij pattars par jour, etc.

45. Sont cités comme aides de Hans Wisrutter : Gaspar Langhemosser, Paul Gherrynck, Lambert Pyemme (?), Martin van Thirlemond, Balthazar Leupart, Robert Leitz, Jean Waulter, Simon Ghaitz, Wibain (Willem ?) Kayetz.

No. 27308. — 1er janv. au 31 déc. 1551.

46. Fol. 75. — Michel de Neufchâteau, peintre à Binche, livre deux tableaux : Marie et saint Antoine pour la « Courcelle près de la Buerie ».

47. Fol. 77 v°. — A maistre Lucq Lange, molleur en plattre de figures d'anticquaiges, la somme de sept cens quattre-vings-dix-huyt livres tournois, et ce pour son traictement et gaiges que Sa Majesté luy a ordonné depuis le xxiij^e^ jour de juillet xv^c^ chincquante qu'il arriva à Binch, avec son ayde, pour faire lesd. figures jusques le xxij^e^ jour de septembre xv^c^ chincquante et ung, etc.

48. Fol.78.—Maitre Luc Lange exécute en outre quelques petits travaux (statues en plâtre, à l'antique). Ses aides sont : Elias Godeffroyt, tailleur de pierres, occupé à « marcquier et pacqueter dedans leurs casses [2] et poinchons les molles, afin de les mieulx garder », et Toussains Pouttrain, « tailleur d'imaiges en pierres », chargé de « reparer, nectoyer, pollir et racoustrer [3] les figures d'anticquaiges ».

No. 27309. — 1er janv. au 31 déc. 1552.

49. Fol. 5 v°. — Nil et Cleopatre par Luc Lange placées sous « deux voûlsures en bricques du côté du Posty » dans le nouveau jardin.

[1] Métairie. [2] Caisses. [3] Achever.

50. Fol. 5 v°.— Sévérin Moreau livre en 1552, un bassin de « pierre de Ranch », de 10 pieds de diamètre et profond de 1 3/4 pied, qui coûta 200 livres [1].

51. Fol. 5 v°. — Jehan Marret, taill^r de pierres, tant à ordonner pluyseurs patrons pour les molures des pierres de tailles de Ranses, Escaussines comme grez et aultrement.

52. Fol. 37 v°. — A Me Lucque Lanche, molleur en plattre, la somme de iiij^c x livres viij solz tournois et ce pour ses gaiges et traictement que Sa Majesté luy a ordonné pour jecter en plattre statues anticques tant pour Binch comme Maryemont depuis le xxiij^e jour de septembre xv^c lj jusques le xxiij^e jour de juing enssuyvant lij que lors ledit Me Lucq commenchoit à moller de plattre aulcunes testes desdicts anticquaiges pour monseigneur de Boussut, qui est le terme de ix mois à l'advenant de xij escus soleil par mois.

A Toussains Poutrain tailleur en pierres xxxvj livres tournois et ce pour pluyseurs journées qu'il a employé avec ledit m^e Lucq à nectoyer et pollir lesdictes fighures d'anticquaiges.

A luy iiij livres pour viij journées par luy employées a assister ledit Me Lucq à pollir le grand Nyle aussi jecter en plastre depuis le premier jour du mois d'avril xv^c lj.

53. Fol. 38. - A Collart du Moelin, pottier, pour les parties cy après déclairées qu'il a livret tant a m^e Lucq comme m^e Jacques du Broecque pour le parfait des fighures de plattre audit Binch et Maryemont.

54. Fol. 39 v°. — A m^e Jacques du Broecque pour faire les chintres des vaulsures du nouveau jardin de la conchergerie où l'on a mis le Nylle et Cleopatra de plattre.

A m^e Jacques du Broecque x livres pour ij jours qu'il a

[1] C'est le *bassin de porphyre* des *Notes* (à Guicciardini).

vacquié à Binch avec ses deux gens à faire conduire par rolleaux et asseoir ès vaulsures dudict jardin nouveau de Sa Majesté les deux figures de plattre assavoir le Nyle et Cleopatre.

55. Fol. 53 v°. — A Me Jacques du Broecque xliiij livres pour pluyseurs vacations qu'il a faict sîcomme le xve jour de novembre xvclj avoir esté de Mons à Bruxelles pour parler à Sa Majesté touchant la fraction du nouveau mur au grand jardin à Binche [1], aussi pour le fait de la ceur [2] noefve de Maryemont et aultres ouvraiges nécessaires ès dicts lieux ; item pour aultres iiij jours qu'il a esté occupé en ladicte ville par commandement de Sa Majesté à visiter si la fighure de cuyvre venue de nouveau d'Allemaigne estoit anticque ou non, au pris de quattre livres par jour, xvj livres. Et pour avoir esté quérir le xije jour d'avril enssuivant, en lad. ville de Bruxelles, avec le cherriot de Maryemont la dicte fighure ensemble le mercure de cuyvre servant à mectre sur la thour de Binch, où il a employé trois jours aud. pris, font xij livres tournois.

56. Fol. 53 v°.— La petite tour était voisine de la grande. Elle comportait une *rose* ; au sommet était un *Mercure* à l'antique, que Marie avait fait venir d'Allemagne.

57. *Extraits divers de Pinchart.*

Un grand bassin en pierre de Rans 10 pieds de diamètre pour la fontaine qui va du milieu du jardin nouveau. (Fol. 5 v°.)

La sallette dite Me Adolphe à l'entrée au petit cabinet de l'empereur.

La chapelle avec douze fenêtres. (Fol. 26 v°.)

No. 27310. — 1er janv. au 31 déc. 1553.

58. Fol. 31 v°.— A maistre Hans Wisrutter, me escrignier

[1] La jardin allait donc jusqu'aux remparts de la ville.
[2] = probablement « cour ».

allemant de Sa Majesté la somme de viij^c liv. tournois et ce pour ses gages et traitement d'un an enthier eschéant le xve jour de décembre xv^c liij durant lequel terme il a fait et achevé avec ses compagnons alemans audit hostel deux planchiers ouvrez de menuzerie qui sont en provision pour servir assavoir l'un par hault et l'autre planchier par terre en la noefve gallerye que Sa Majesté entend faire dessus la porte rustique estant entre les deux grosses thours dudit hostel, qui regard l'yssue de la dicte court, enssemble encommenchié deux portaulx minuzez qui se assiront en la dicte gallerye.

59. Fol. 42.— A Me Ricquier de Longhastre[1] xl l. t. pour avoir pourtraict et trachiet deux gradians au soleil[2] dudit hostel sicomme l'un contre la grosse thour regardant la court et le ij^e au fond de la salle grande vers le petit jardin.

60. Fol. 46 v°. — Me Lucq italien (?) pour faire les patrons des statues de plattre.

61. Fol. 165 v°.— Ph. de Nivelles paintre ceramier, avec six serviteurs, travaille en avril 1545 (v. st.).

62. Fol. 172. — A Baudichon Wery carpentier avec ses aydes, pour avoir fait et ouvret le carpentaige de la grande salle contenant cent piedz de long xlv piedz de large par dedens oeuvre, icelle salle portant deux estaiges, le premier de vingt piedz de hault et le second jusques le deseure de l'entablement des plattes xviij pieds assavoir la première platteforme furnie de noef sommiers et entretoises[3] sur lesquelz ont estez entabliés gestes[4] si . . . . . [la suite du texte a disparu].

63. *Extraits de Pinchart.*

Il y avait un arc triomphal de huit pilliers pour les fêtes de Binche et au dessus des figures de plâtre faites par maître Luc.

[1] Horloger. [2] Cadran solaire. [3] Traverses. [4] Solives.

Les cheminées de pierre blanche de la grande salle furent assises en 1552. Cette grande salle avait deux cheminées, elle allait d'un côté vers la chapelle et de l'autre vers la galerie.

La balustrade (d'une *galerie* ?) contenait 551 balustres.

Il y avait : la tour des officiers de la reine de France — le vieux corps de logis.

La librairie s'ouvrait sur la plombée.

Tous les terrassements de travail de briquettes nues furent faits par un hollandais.

Au milieu du jardin était un pavillon, construit en 1553, où il y avait huit colonnes avec chapiteaux.

Il y avait un petit jardin, dit « les joliles » (?).

N° 27311. — 1er janv. au 31 déc. 1554.

64. Fol. 52 v°. — Pour avoir vacquié en la sepmaine finye le derrenier jour de juing xvcliiij quattre jours avec les coffres, tapisseries et autres meubles de S. M. qu'ilz furent transportez de Binch en la ville de Mons, lorsque Mariebourg fut rendue franchoize à cauze que l'on craindoit la venue de l'ennemy franchois audit Binch.

65. *Extraits de Pinchart.*

A Severin Moreau, marchant de pierres de Ranch, pour avoir fait et livret à Binch pour l'ouvraige de gallerie que S. M. entendent faire en sa maison au dict Binch deseure la porte rusticque au loing du pant entre deux grosses thours, sicomme treize pilliers.

Il y avait une platte forme ou plombée. — La plombié était au-dessus des galleries.

De la grande salle en haut, on avait une vue par une verrière ronde sur la chapelle.

La fruiterie, cuisine, buerie, patisserie.

Rogier Pathie, contrôleur de S. M., dirige les ouvrages de jardinage de Binche et Mariemont.

Au milieu du grand jardin de Binche se trouve un grand bassin de Ransse et un petit fait en 1554.

Le 22 juillet est le jour de ruine ; dès le 23 juillet on travaille à ôter les décombres. (Fol. 16.)

. . . . avoir aussi retenu la voulsure de la chapelle qui estoit en grand dangier de fondre et tumber dembas par le feu que les ennemy franchois avoient faict. (Fol. 26.)

N° 27312. — 1er janv. au 31 déc. 1555.

66. Fol. 55. — A me Jacques du Broecque pour estanchonner la vaulsure de pierre blanche en la chapelle de Sa Majesté bruslée des ennemys franchois ou mois de juillet xvcliiij.

67. Fol. 58 v°. — (Jacques Dubroeucq) pour avoir remis à point l'huys de la porte rusticque et l'huys du petit jardin de la court à Binch que les Franchois avoient rompus et pour avoir racoustré l'ung des cassiz de bois des deux statues de plattre du jardin derrière la conchergerie, effoudré aussi desdicts Franchois.

J. du Broecque était à Anvers en septembre 1555 pour acheter des bois, parait-il.

68. *Reconstruction du corps de logis qui devait servir au prévôt de Binche.*

Fol. 60 v°. — A Philippes de Courty, bourguemaistre de la ville de Namur, la somme de vc xviij livres tournois, et ce, pour le nombre de quarante milliers d'ardoyses de Martin-Fosse, qu'il a livret depuis le mois de septembre xvclv jusques en décembre enssuivant aud. an, pour la couverture du corps de logis de la Buerye de Sa Majesté aud. Binch.

69. Fol. 65 v°. — . . . . pour avoir furny chascun huys de une serrure à clef réal ayant chascune serure leur escusson orné d'ung M pardessus. — On travaille, depuis le 1er avril 1554, à des ouvrages de serrurerie ; des « M » partout.

70. *Extraits de Pinchart.*

Il y avait une grande salle basse et une grande salle haute.

A côté de la chapelle, un oratoire.

N° 27313. — 1er janv. au 31 déc. 1556.

71. Fol. 46 v°. — A des ferronniers et serruriers : env. 12000 livres tournois. — Simon Herrot, un serrurier allemand, est occupé en 1548-1549. — Les serrures sont à clef réal, furnies chacune de deux thirois, quattre rosettes et de une « M » couronnée, assise par-dessus ung escuchon.

72. Fol. 53. — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de vingt livres tournois, et ce, pour chincq jours qu'il a vacquié au lieu de la Vure[1] par ordonnance de Sa Majesté, pour entendre aux poinctz des ouvraiges requis de faire, tant aud. Binch comme à Maryemont, depuis le vendredi vje de décembre xvclv jusques le mercredi xje jour enssuivant.

73. Fol. 55 v°. — A maistre Jacques du Broecque, la somme de trente-six livres tournois, et ce, pour ses journées et vacations d'avoir esté de Mons en la ville de Bruxelles, le mercredi dernier octobre xvcliiij, porter à Sa Majesté les extimations des ouvraiges et réparations qu'il convenoit faire tant au corps de logis de la Buerye (à Binch), comme à la thour de Sa Majesté à Maryemont, où il a séjourné jusques et comprins le joedy xiije jour de novembre enssuivant aud. an, qui font noef jours, etc.

74. Fol. 56. — A maistre Jacques du Broeucq, encoire la somme de quattre-vingts-quattre livres du pois de quarante gros, monnoye de Flandres, la livre, et ce, pour pluyseurs journées et vacations qu'il a fait ès ville d'Arras, Anvers et Turnout pour les affaires et ouvraiges de

[1] Tervueren.

Sa Majesté, ès années xv^{c} liiij et xv^{c} lvj, assavoir : pour son estre transporté en la ville d'Arras le xj^{e} jour de septembre xv^{c} liiij en vertu des lettres mons^{r} le maistre (d'hostel) Wolf Hallet, où il a séjourné, comprins son rethour, unze jours entiers, pour donner à Sa Majesté à entendre le desseing de la ville de Binch et le rallargissement des rues, au prix de quarante solz dud. pris par jour, font xxij livres.

Item, pour avoir esté en la ville d'Anvers au mars enssuivant liiij (1555 n. st.), porter à Sad. Majesté les extimations et priseries des héritaiges des rues dud. Binch, huyt jours aud pris, xvj livres. Et pour avoir vacquié au lieu de Tournhoult vingt-trois jours pour les extimations des ouvraiges dud. Binch et Maryemont, en may xv^{c}lvj, au pris que dessus, font xlvj livres.

A luy encoire, la somme de quatre-vingts-seize livres tournois, et ce, pour son estre transporté de rechief en lad. ville de Bruxelles, le samedi xixe jour d'octobre xv^{c}lv, en vertu des lettres mons^{r} le trésorier général Patye, pour communicquier et ordonner l'ouvraige de la chappelle de Sa Majesté aud. Binch, ouquel voyaige il a vacquié, comprins son rethour à Mons, lieu de sa résidence, jusques le mardi xij^{e} novembre enssuivant aud. an, qui font xxiiij jours etc.

75. A maistre Martin Gérard, Remy Dartevelle et Birtrand Gernart, carpentiers, la somme de trois cens livres tournois, et ce pour par marchiet faict avec eulx, avoir racoustret la gallerye dud. hostel de sommiers, gistes, sours, planchiers et aultres planchissaige, en la sorte qu'elle est présentement réédiffyée depuis la ruyne que les ennemis Franchais en fisrent l'année xv^{c}liiij, ouquel marchiet estoit comprins de mectre jus les sommiers quasi bruslez, avec les gistes et aultres bois y demourez, ce qu'ilz ont faict.

76. Sont encore signalées : les réparations à la conciergerie, au corps de logis des valets d'écurie, à la petite écurie, aux murs du jardin, à la cuisine et aux caves sous la grande

salle. — On s'occupa aussi du placement des peintures de Michel Coxcye, dans la galerie de l'étage.

77. *Honoraires de Dubrœucq.*

(Pinchart, carton 12.)

1. *Dubrœucq reçoit un traitement annuel de 200 carolus d'or, à dater du 12 mai 1545, aux termes d'ordonnance et lettres de Marie de Hongrie, datées de Bruxelles, le 27 septembre 1546.*

(Bruxelles, *Arch. du Roy.*, *Ch. des comptes*, n° 27302, fol. 204.)

A maistre Jacques du Broeucq, artiste, demorant à Mons, auquel Sa Majesté, suivant certaine ordonnance et lettres à luy despeschée en la ville de Bruxelles, le xxvij jour de septembre xv^c^xlvj, lui a ordonnet et accordet la somme de deux cens florins carolus d'or de gaiges et traictement par chacun an, tant et si longuement qu'il seroit occupé aux dist ouvraiges et ce, oultre et par-dessus les vacations qu'il pourra faire, par ordonnance de Sad. Majesté au-dehors du pays de Haynnau, dont quant le cas eschera, selon qu'il est dict par lesd. lettres, debvera avoir par chacun jour ung escu d'or, comme de ce appert plus emplain par lesd. lettres dont copie collationnée est icy rendue avec quictance. Dont ce terme pour une année desd. gaiges et traictement, escheue le xij^e^ jour de may xv^c^xlvj ; lesd. ij^c^ carolus sont icy à monnoye de ce compte la somme de iiij^c^ livres tournois.

2. Ce traitement est consigné : N° 27305, fol. 368. — N° 8909, fol. 204. — N° 8909, fol. 232. — N° 8910, fol. 258. — N° 8911, fol. 262. — N° 8912, fol. 241. — N° 8913, fol. 181. — N° 8914, fol. 175. — N° 8915, fol. 189. — N° 8916, fol. 189. — N° 8917, fol. 200 v°.

3. *Marie de Hongrie réduit ce traitement à 100 carolus d'or par lettres du 13 mai 1556, datées de Turnhout.*

(Bruxelles, Archives du Royaume. Collection de papiers divers de la reine Marie de Hongrie. Lettre de Turnhout, du 13 mai 1556. — Cf. Chambre des Comptes, n° 8916, fol. 189.)

Marie etc. a noz amez et feaulx etc. sçavoir nous faisons que nous ayant regard aux services de nostre très-chier et bien amé maistre Jacques le Bruecq, au fait de noz ouvraiges de Binch et Marimont et autrement, nous lui avons accordé et consenty, accordons et consentons de grace espécial par ces présentes la somme de cent florins carolus d'or xx solz pièce par chacun an et ce au lieu de deux cens semblables florins par an, qu'il a de nous eu jusques à présent, lesquelz pour aucuns respectz avons asouppiz, du tant que noz plus grans ouvrages sont achevez, de laquelle somme de c florins dudit pris nous voulons et ordonnons qu'il soit payé et contenti par les mains de nostre receveur de Binch, présentet et advenir des deniers de sa recepte de demy an en demy an par égalle porcion, à commencher avoir cours vers la date de cestes et de là en avant de demy an en demy an tant qu'il nous plaira etc.

4. Marie de Hongrie obtient de l'empereur, au profit de Dubrœucq, le titre de « maître artiste de l'Empereur » et un traitement annuel de 200 livres, à dater du 16 mai 1555, et payable par le Domaine de Binche. (Cf. D, 22.)

5. Ce traitement est encore porté en compte, en 1559 et en 1560, par le receveur du domaine de Binche, mais ce poste est rayé par la Commission de vérification des comptes.

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, *Chambre des Comptes*, n° 8918, fol. 225 et n° 8919, fol. 193.)

78. *Démolition du château de Binche en 1704, dans le but d'en utiliser les matériaux aux bâtiments de l'hôpital militaire de Mons.*

(Mons, *Archives de l'État*, Chambre du Clergé etc., farde 10, n°s 22 et 25. — Lettre de DEVILLERS, 14 mars 1855, dans PINCHART, carton 12 ; LEJEUNE, p. 445.)

1. Au mois de mars 1700, après la visitte faicte par Mess^{grs} les Magistrats de la ville de Binche, en présence de M. Peresse, au chasteau dudit Binche, pour éviter plus gran fraix, led. s^{r} Peresse at ordonné à Nicolas et Jean-B^{te} Heven père et fils, d'étanssoner et élever les somiers dudit chateau qui ont étez trouvez poury d'un bon a raze du muraille.

Premier. Les dits Heven ont etez choisir sept à huict bilardicaux[1], avec le lieutenant Cloquette, pour servir d'étanson desoubs les dits somiers dudit chateau ; pour avoir étansoné et relevé lesdits somiers emploiés cincq jours et demy, avecq deux valets, et ce, au prix de seize patars par jour chacun.

En suitte de l'ordre de M. Peresse, le soubsigné lieutenant des bois du Roy au cartier de Binch s'est transporté au bois Le Comte, et fait marquer six billardeaux pour le travail cy-dessus. Le 25e mars 1700, (signé) P. Cloquette.

2. Le 6 de mars 1704, les S^{rs} directeurs de l'hôpital royal de Mons, accompagnés de Jean Bap^{te} Quenon mre masson, se sont transportés en la ville de Binche, par ordre exprès de Son Ex^{ce} le Marquis de Bedmar, commandant général des Pays-Bas, et du seig^{r} Comte de Bergeitk, pour visitter la maison royale gisant en laditte ville, et la démolir pour faire voiturer les matériaux en la ville de Mons et employer au bâtiment de l'hôpital royal, duquel ordre ils ont donné part et inspection au sieur Perez, lieutenant-gouverneur de laditte ville de Binche ; et pour mettre ledit ordre en exécution, lesdits S^{rs} directeurs ont trouvé convenir de commencer la démolition par la gallerie, composée de 14 pilliers de pierre complets avec capitaux et piedestaux, de même que les arcades et la corniche de 110 pieds de longueur, puis tous les chassis d'icelle gallerie, au nombre de 13, de la hauteur de 9 pieds et de 6 de largeur, aussi les petittes pillastres au-dessous de la charpente

[1] = étançons.

de laditte gallerie, y compris la démolition de la couverture et bois de charpente.

Item, de faire voiturer en laditte ville de Mons quattre piedestaux et trois chapitaux, qui ne sont actuellement employés.

Item, Les dits s[rs] directeurs sont convenu de faire demolir les chassis de la grande salle attenant la chapelle et laditte gallerie, au nombre de cinq croisets de douze pieds de hauteur et de 9 de largeur placé vers la gallerie et quattre autres de grez vers la chapelle de pareille hauteur et largeur, de même que deux portes de pierre, et d'ôter des murailles de laditte salle sept angles de fer et une barre au-dessus d'une cheminée, aussy de demonter les deux cheminées de laditte salle.

Item, dans les petites places suivans laditte grande salle, jusqu'à la petitte cour du donjon, deux mauvais chassis, deux petittes poutes et petits chassis vers laditte cour.

Item, tous les grez de la soubasse de laditte grande salle et retour d'icelle, faisant face au rempart de laditte ville, au nombre de 1500 plus ou moins, de même que tous les grez de la grande cour et arrière-cour, de même que d'un petit batiment attenant la chapelle, le tout au nombre de 4.000, si, tant s'en trouvant y compris les 1500 cy-devant énoncé.

Ainsi a esté jugé convenir par les avant nommés Directeurs.

D. Autres chateaux.

a) **Boussu.**

1. *Achat à Boussu et voiturage jusqu'à Mons, de 4 colonnes de marbre, en 1626.*

(Mons, *Archives de l'État*, Comptes de la fabrique de Ste. Waudru, 1626. — Pinchart, notes mss., carton 12 : renseignements Devillers.)

A m[re] Jaspar Tahon, distributeur, et Christophe Malapert, m[re] des ouvraiges, pour avoir été au dit Boussu pour

faire marché desd. pilliers, ayant emplyé trois jours à viij s. chacun. Icy ensemble pour le tout. . . . xxiiij lt.

A Jean Maurnault pour avoir charié par trois jours enthiers, les colonnes avecq leurs dépendances, de Boussu jusques au rivaige du dit lieu payé . . . xxj lt.

A Michiel Heneline, navieur, pour avoir voîturé les pilliers de marbre et diverses aultres parties que l'on avoit acheté de Madame la Comtesse de Boussu, en la ville de Mons. . . . xxiiij lt.

b) **Mariemont** [1].

2. *Voir ci-dessus, « C, Binche »*.

Dubroeucq est payé pour une médaille de Cérès, en pierre blanche, surmontant une fontaine du jardin (C, 32).

Jehan Ansseau effectue des mesurages (C, 43).

Conférence de Dubroeucq à Bruxelles, pour la *censse* (C, 44).

Statues de Luc Lange (C, 52, 53).

Réparation de la nouvelle cour (C, 55) et de la tour de Sa Majesté (C, 73),

3. 1548. N° 27305, fol. 281 v°. — A Me Michel me machon de la ville de Vallenchiennes pour estre venu de la dicte ville à Binche ordonner des ouvraiges de Sa Majesté où il a employé iij jours.

4. 1550. N° 27307, fol. 140. — A me Ricquier de Longhastre orlogeur demorant en la ville de Vallenchiennes, la somme de ijc iiijxx l. t. pour achat à luy fait d'un orlooge qu'il a fait et livret pour l'hostel de Maryemont et icelluy assiz deseure la grande montée allant sur la plombié.

A Jehan Houzeau, fondeur de cloches demorant en la ville de Mons, la somme de xxxix l. vij sols 1 denier obole tournois pour par luy avoir fait et livret ou mois d'octobre xvcl

[1] La plupart des *extraits* qui vont suivre sont empruntés aux *Notes de Pinchart*.

une cloche qu'il a convenu avoir pour servir audit orlooge de Maryemont pesant cxxiij livres au pris de xxxij livres le cent.

5. 1552. N° 27309, fol. 86. — A Me Hubert le Maire painctre demorant en la ville de Mons, la somme de c iiijxx viij livres de xl gros pour avoir painct à la fresque la sallette haulte de la royne de France audict Maryemont, là ou y a fighures d'anticquaiges faicte en plattre ; et pour avoir bronsé de noir par dehors avec un crucifix au milieu le feuillet de la tablette d'autel que est à la chappelle illecque, ensemble accoustré pardedans avec aultre paincture assez belle en l'estat qu'elle est de prendre viij livres.

6. 1552. N° 27309, fol. 86 v°. — A me Jacques du Broecque xl livres tournois pour viij journées par luy employées avec ses deux ouvriers à chergier en menant à Maryemont les xiij fighures de plattre assises sur la salette de la royne de France illecque et aussi avoir aydié à les thirer en hault.

A luy ijc livres pour par appoinctement fait avec luy au lieu de Sa Majesté avoir fait en molle et recoustré pluyseurs membres et aultres parties de corps selon l'exigence de la besongne aux fighures qui sont en la sallette hault dudict hostel que me Lucq avoit jecté par avant après l'anticque en plattre.

7. 1553. N° 27310, fol. 116 v°. — A me Ricquier xv l. t. pour deux voyaiges qu'il a fait de Valenchiennes audict Maryemont à l'ordonnance verballe de Sa Majesté au mois de mars lij en ordonnant illecque à l'orlooge un batteau de fer avec les aultres instrumens servans à traiter à la main où il a vacquié par deux fois vj jours à l'advenant de l s. par jour.

8. 1554. N° 27311, fol. 97 v°. — Le gradiant[1] de pierre

[1] Cadran.

blanche fait par Me Jacques du Broecque diseure le bucque (?) de fontaine estant en la karrure (?) de la court à Mariemont.

9. 1554. N° 27311, fol. 128. — Avril 1554, à Valenciennes, Ricquier de Longhastre l'orloger reconstruit les deux cadrans de Mariemont.

10. 1554. N° 27311. — *Extraits de Pinchart.*

A Mariemont la reine avait une gallerie.

Les statues de plâtre en la sallette de la reine de France.

Janvier 1554, travaillent à Mariemont Hans Wisrutter et ses compagnons allemands. (Fol. 27 et 28.) Ils étaient logés à l'hostel de Lobbes. (Fol. 37.)

11. 1555. N° 27312, fol. 119. — A maistre Jacques du Broecque la somme de xxv livres xij sols tournois et ce pour les parties cy-après déclairées qu'il a livret janvier liiij pour l'hostel à Maryemont, sicomme pour ung rond gradiant[1] de pierre blanche en forme d'une sphère servant au bassin de fontaine de la Karrure[2] de la court dudict Maryemont, item pour avoir acheté en la ville de Mons une custode de corporal couverte de velours noir pour la chappelle illecque et pour une lancette (?) d'argent servante dedens la calice.

12. 1555. N° 27312, fol. 131 v°. — Guillaume Desmons l livres pour un traictement et gaiges d'une année d'avoir heu regard et conduict les fontaines de la maison de Sa Majesté à Maryemont.

13. 1555. N° 27312. — *Extraits de Pinchart.*

La thour de S. M. à Maryemont ruyné par les Franchoys en juillet xvcliiij.

Il y avait beaucoup de colonnettes, la sallette de la reine, la vielle gallerie, la gallerie du jardin, deux étages, une grande montée à visse, une autre montée à visse pour la chambre de la reine.

[1] Cadran. [2] Cf. D, 8.

14. 1557. *Extrait de l'inventaire du Gouverneur de Binche, relatif aux ornements de la chapelle*[1].

Declaracion des ornements de la chapelle de Sa Majesté à Mariemont et aultres meubles receuz et délivrez après le partement de la royne à Monsieur le Gouverneur de la terre de Binst comme s'ensuyt :

Premier, ung tableau d'alebastre, où est le crucifiement de Nostre Seigneur et Dieu le père par dessus, enchassé au bois doré, estant dedans une custode paincte de noir servant sur l'autel.

Signé : Charles de Wignacourt, sgr. d' . . . . (?) gouv^{r} de la terre et prévôté de Binche. 28 mars 1556 av. Pâcques (1557 n. st.).

c) **Gand et Bruxelles.**

15. 1540-1542. — *Jean Mynheere, de Gand, livre en 1540, des projets de châteaux pour Gand, des dessins d'ouvrages fortifiés d'après Diboni, des plans de forteresses de la frontière française et deux plans de la forteresse de Gand.*

Bruxelles, Archives du Royaume, Chambre des Comptes, n° 26647 (1er février 1541 au 31 janvier 1542, v. st.), fol. 47 v°. — PINCHART, notes mss., carton 12 : château de Gand.)

A maistre Jehan Mynheere painctre et tailleur de pierres demourant à Gand, la somme de lxxij livres de xl gros assçavoir, pour avoir fait et pourjecté en l'an xl pluiseurs patrons pour selon iceulx concevoir le pallais qui se doibt faire dedens le chasteau, en quoy il a vacquié environ deux mois à extrême dilligence nuyt et jour à cause que l'empereur les désiroit veoir, icy pour ses paine sallaire et vacations x livres ;

[1] Cf. D., 5 et 11.

pour avoir fait IX patrons de plattefourmes de villes et chasteaulx selon le besteck de messire Donaes Diboni, ingéniaire de Sa Majesté, la somme de IX livres ;

pour avoir fait ung voïaige de Gand à Lille à ses despens et de là avec Mon dict Seigneur sur les frontières d'arthois où il a besoigné à ce que icelluy seigneur luy ordonna et vacquié oudict voïaige contrefaisant et faisant les desseingz des patrons des forts des frontières, avecq ung cheval de louaige et ung serviteur l'espace de xxj jours ;

pour avoir fait ung autre voïaige de Gand à Bruges où mondict Seigneur le mande y vacquié avecq ung cheval huyt jours ;

pour encore avoir contrefait xx plattefourmes comme de villes, chasteaulx et aultres forts des frontières de France dont luy a esté ordonné la somme de xij livres ;

ce pour depuis avoir fait et thiré ij patrons après le chasteau de Gand en la sorte, comme est à présent pour l'envoïer à l'empereur : lx s.

16. Vers 1541. — *Rooman et Sickeler exécutent un modèle, en bois, du château de Gand, sans doute d'après un dessin de Mynheere.*

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, n° 26647, fol. 305. — GACHARD, Relation des troubles, p. 536 ; PINCHART, *loc. cit.*)

A Adrien Rooman « escrinier » et à George de Sickeler, tailleur d'imaiges, pour avoir faict et taillé en bois le patron du chasteau de Gand, avec la forme de la situation d'icelluy, à cause de quoy ilz ont besoigné l'espace de vingt jours à 8 s. par jour. 16 l.

A Adrien Rooman et à George Fassecler (ou de Sickeler) demorant à Gand, « pour avoir faict le patron du palais que l'Empereur entent faire bastir dedans le chasteau de Gand ensamble pour aultres parties » 29 l. 18 s.

17. Vers 1542. — *Virgile de Boulogne dresse un plan de l'ancien château de Gand.*

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, n° 26649, fol. 352. — PINCHART, *loc. cit.*)

A Virgille de Bouloinge painctre cincquante l. t. que la royne luy avait ordonné avoir pour par ordonnance de S. M. avoir fait ung patron de le chasteau de Gand en papier mis s^r chatte p^r icelluy estre envoyé à S. M. en Espaigne.

18. 1549. *Dubrœuq se rend à Gand, en vue de préparer le plan du château projeté.*

(*Ibid.*, n° 26659, fol. 230[1]. — PINCHART, *loc. cit.*)

à Jacques du Breuck, ingéniaire, la som̄ de 190 liv. p^r ses sallaires vacations paines et labeurs d'avoir esté au grant chasteau de Gand le veoir et visiter affin de plus commodieusement faire certain modelle d'ung pallaix que l'empereur a délibéré y faire construire et édiffier en prest (= en attendant) sur ce que lui conviendroit desbourser (= disposer) et que luy sera ordonné poser la modelle dessusdicte.

19. 1549. — *Dubrœucq exécute un modèle du château de Gand.*

(Bruxelles, *Arch. du Roy.*, n° 26659, fol. 230. — PINCHART, *loc. cit.*)

à Me Jacques du Breucq, architecte de la Royne régente 200 l. t. entant moings d'autre pl. g^de somme à quoi pourra

[1] On trouve la même indication dans la Recette générale des finances, compte du 1er janv. au 31 déc. 1550, f° 205, aux *Arch. départem.* de Lille (Arch. civiles, B, Ch. des c., Inventaire B, 2482). Nous remercions M. Ern. Matthieu (Enghien) de nous avoir fourni des renseignements sur cet inventaire des *Archives du Nord*.

porter le model de la maison que S. M. entend faire à Gand oultre et pardessus 95 par luy receues.

20. 1553. — *Dubroeucq séjourne à Bruxelles, en vue de préparer les plans d'un château pour la « Cour de Bruxelles ».*

(Lille, *ibid.*, compte du 1er janvier au 31 décembre 1554, fol. 339. Inventaire B, 2504.)

288 livres à maitre Jacques Du Broeuch, ingénieur, pour quarante-quatre jours qu'il avoit vacqué es mois de janvier, febvrier et mars 1553 pour ordonner et faire le maison de l'Empereur au parcq de la court à Bruxelles.

21. 1554 et 1555. — *Dubroeucq fournit des dessins et un modèle, deux copies (du modèle appartenant à Granvelle) et enfin un modèle modifié (pour Bruxelles et Gand).*

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, Collection des acquits des comptes de la recette générale des finances. — PINCHART, *loc cit.*)

1. Je Jacques du Broeucq confesse avoir receu la somme de iijcxvj livres de xl groz, que deue m'estoit d'avoir esté occupé en la ville de Bruxelles à faire pluisieurs plattes-fourmes à vj à viij pans (= côté) pour une maison dont Sa Majesté ordonna par l'advis de la royne d'en faire une modelle de bois et à double aussi la platte-fourme de Chambourch appartenant à Monsieur d'Arras[1] ; quoy faisant j'ay vacquié depuis le xxiije jour de novembre xvcliiij jusques le IXe de décembre enssuyvant, à l'advenant de xl solz par jour ;
item, pour avoir mené ladicte modelle à vj pans de la ville de Mons en Haynnau audict Bruxelles, pour la poser

[1] La même indication est consignée à Lille, dans l'Inventaire B, 2516.

au pallé de Sadicte Majesté, dont j'ay pour ce faire vacquié depuis le xxe de mars jusques au xxviij^e dudict mois, y comprinse mon retour audict Mons, et ij livres que j'ay payé au charton (= voiturier) ;

item, pour le fachon et paincture de la dicte modelle, payé cxx livres.

2. item pour avoir esté quérir la modelle de la maison que Sadicte Majesté entend faire en son Chasteau de Gand de Mons à Bruxelles, laquelle modelle j'avais changié et refait de nouveau, quoy faisant j'ay esté occupé depuis le xiij^{e} jour de septembre lv jusques au xxvj^{e} dudit mois. Temoing mon seing manuel cy mis le viij^{e} de novembre xv^{c} lv.

22. 1555-1584. — *Dubrœucq « maître artiste de l'Empereur » reçoit annuellement 200 livres sur le Domaine de Mons.*

1. Par lettres patentes du 16 mai 1555, Dubrœucq reçoit une pension de 200 livres et le titre de « Maître artiste de l'Empereur ».

(Bruxelles, *ibid.* Registres aux dépêches et mandements de l'audience. — PINCHART, *loc. cit.*)

2. Premier payement de cette pension.

(Mons, *Archives de l'État,* Comptes des domaines de Mons, du 1er février 1555 au 30 janvier 1556, sous le titre de menye de novum onus, Registre n° 9978. — PINCHART, *loc. cit.*)

à Jacques du Broecq, maistre arthiste de l'emp^{r} pour ung ang de la pension à lui ordonné prendre dans ceste recepte de $^{1}/_{2}$ an en $^{1}/_{2}$ an, escheu le XIXe février xv^{c}lv. — Et en marge : Retenu par S. M. en l'estat d'artiste à la pension de ij^{c} l. t. de xl gros par an, à commencer du jour de la date des lettres patentes de S. M.

3. Vers 1558. — *Requête de Dubrœucq à Philippe II, pour la conservation de son titre et de sa pension.*

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, Papiers d'État, sans date. — PINCHART, *loc. cit.*)

Au roy, remonstre en toute humilité maistre Jacques du Bruecq comm il auroit pleu à feu l'empereur le retenir pour architecte, aux gaiges de cent escus d'or par an, payables par le receveur du domaine de Mons, aultre ses salaires extraordinaires qu'il avoit quand il estoit occupé pour le service de Sa Majesté impériale. Et depuis ledict du Bruecq s'est emploïé en ce qu'il a pleu à la Vostre Majesté luy commander et désire de faire de bien en mieulx pour ce que concerne ces pays d'embas. Par quoy il suplie très humblement qu'il plaise à Votre Majesté le continuer audict estat d'architecte, aux semblables gaiges de cent escus d'or par an, avec le traictement extraordinaire pour ses labeurs, selon et en la forme qu'il avoit de Sadicte Majesté Impériale.

4 août 1593. — *Requête de Pierre Lepoivre*[1]*, au comte de Mansfeld, en vue d'obtenir les titres et pension dont Dubrœucq avait joui jusqu'à sa mort.*

(Bruxelles, *Archives du Royaume*, Collection des papiers d'État et de l'audience, du 4 août 1593. — PINCHART, Archives des Arts, II, p. 180 et suiv.)

A Son Excellence, remonstre en toute humilité maistre Pierre le Poyvre, architecte et géographe de Sa Majesté, comme ayant continuées l'espace de treize ans à l'exerce de Sadicte Majesté et de Vostre Excellence, ... ; ores comme le suppliant at entendu que ung nommé maistre

[1] Et non pas de son parent, le sculpteur Jacques Le Poivre, comme nous l'avons dit erronément à la page 179, note 3.

Jacques de Breucque ayant servy du mesme estat d'architecte feu Marie, royne d'Hongerie, duquel ledict maistre Jacques fut pourveu d'une pention de ij^{c} livres de xl groz, monnoye de Flandres, en récompense de ses bonnes services qu'il avoyt faict assistant les ingénieurs de Sadicte Majesté en faysant les modelles de Philippeville, Marienbourch et Charlemont, lequel pention luy fut assignée sur le recepveur et demaines de Mons, lequel il at tiré jusques l'an $iiij^{xx}v$ qu'il trespassoit, prie partant ledict suppliant qu'il plaise à Vostre Excellence luy colloquer en récompense de ses bonnes et longues services en la place dudict maistre Jacques de Breucque, depuis le temps de son trespas, etc.

II. BIBLIOGRAPHIE.

1. — **Ouvrages généraux.**

L. GUICCIARDINI, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa, Plantin, 1566 (ital.) et 1567 (franç. et ital.). — Les éditions hollandaises ou françaises d'Arnheim et Amsterdam publiées au XVII[e] siècle, contiennent des additions de Petrus Montanus (Du Mont, Van den Berghe).

C. VAN MANDER, Het Schilderboek, Haarlem 1604.

H. HYMANS, Le livre des peintres de C. v. M., Paris, 1884, 2 vol.

Philippe BAERT, Mémoires sur les sculpteurs et architectes aux Pays-Bas. — Publié à deux reprises par de Reiffenberg, d'après deux manuscrits, dans le Compte rendu Comm. roy. histoire, t. XIV, 1848.

LE MAYEUR, La Gloire belgique, poème national, Louvain, 1830, avec notes par DELMOTTE.

Y. VAN YSENDYCK, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X[e] au XVIII[e] siècle, Anvers 1883 ss., 3 séries en 5 vol.

EWERBECK, Neumeister u. A., Die Renaissance in Belgien und Holland, 4 vol., Leipzig, 1885-1889.

ORTWEIN-SCHEFFERS, Deutsche Renaissance, 9 vol., Leipzig, 1871-1887. Photographies de la Commission Royale Belge des échanges internationaux, Bruxelles, Musée du Cinquantenaire.

A. SCHAYES, Histoire de l'architecture en Belgique, 4 vol., Bruxelles, s. d.

A. SCHOY, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas, dans les Mémoires couronnés Acad. royale, in-4°, t. XXXIX, 1879. — *Extrait*, dans les Annales Soc. « l'Union des artistes », Liége, 1878 t. V, p. 149-202 (Avènement et progrès de la renaissance aux Pays-Bas).

Jean ROUSSEAU, La sculpture flamande et wallonne du XI[e] au XIX[e] siècle, dans les Bull. Comm. art, t. XII à XVI, 1873-1877 (inachevé).

G.-J. DODD, Histoire de la sculpture. Patria Belgica, t. III, p. 643 ss., avec bibliographie.

O.-G. DESTRÉE, La sculpture de la renaissance en Belgique. The Portfolio, n° 23, London. 1895, (transl. by Miss Fl. Simmonds).

A. HENNE, Les Arts sous Charles-Quint, dans la Rev. univ. des Arts, t. I, 1855.

A. PINCHART, Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits, 3 vol., Gand, 1860-1881. — Suite : Messager de Gand, 1881.

A. PINCHART, Notes manuscrites sur la sculpture. Bruxelles, *Bibl. Royale*, ms., 28 cartons.

H. HYMANS, Livre des peintres, cf. Mander.

Ed. FÉTIS, Artistes belges à l'étranger, Bruxelles, 1857-1865. — Aussi dans les Bull. Acad., 1re série, t. XX, à 3e série, t. IX.

BERTOLOTTI, Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Firenze, 1880. — Giunte agli artisti belgi ed olandesi a Roma, dans Il Buonarotti, 3e série, t. III, 1885.

R. GRAUL, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig, 1889 (Züricher Dissert.).

F. BECKETT, Renaissancen og kunstens historie i Danmark. Kjobenhavn, 1897.

H. EHRENBERG, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Leipzig und Berlin, 1899.

A. LICHTWARK, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, 1884.

J. HOUDOY, Artistes inconnus des XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris, 1877.

PALUSTRE, La Renaissance en France, 3 vol. Paris, 1879 ss. (inachevé).

H. v. GEYMÜLLER, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Handbuch der Architektur, t. II, 6. Stuttgart, 1898-1901.

J. HELBIG, Histoire des arts plastiques au Pays de Liége, 2e éd. Bruges, 1890.

Henry ROUSSEAU, Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique : Les retables, dans les Bull. Comm. Art, 1896.

J. DESTRÉE, Recherches sur la sculpture brabançonne, dans les Mém Soc. Antiq. de France et les Annales Soc. archéol. Bruxelles, 1898.

Ed. MARCHAL, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge. Bruxelles, 1895.

2. — Biographie de Dubrœucq.

BAERT (cf. ci-dessus, 1). — LE MAYEUR-DELMOTTE (cf. ibid.).

A. MATHIEU, Biographie montoise, Mons 1848, p. 125. Aussi dans les mém. Sc. A. et L. du Hainaut, 1re et 2e séries.

A. LACROIX, Iconographie montoise, nº 4. Mons, 1860.

SCHOY (cf. ci-dessus, 1).

A. DESJARDINS, Vie et œuvre de Jean Bologne, Paris, 1883, p. 13.

L. DEVILLERS, Le passé artistique de Mons. Mons, 1886. Aussi dans les Annales Cercle archéol. Mons, t. XVI, 1880.

ILG, Die Werke Leone Leonis in den kaiserlichen Kunstsammlungen, dans Allerh. Kaiserhauses t. V, S. 65 ff., Wien 1887.

P. C. VAN DER MEERSCH dans Biographie nationale de Belgique, t. VI, p. 207.

E. MARCHAL, p. 317 à 319 (cf. ci-dessus, 1). — RUELENS (cf. ci-après, 5, Lettera).

E. MATTHIEU, Biographie du Hainaut. Mons, 1901.

Les KÜNSTLERLEXIKA ne nous donnent que des indications surannées.

GUICCIARDINI (cf. ci-dessus, I). — BALDINUCCI. — VASARI.

VINCHANT (?), Description de Ste-Waudru (cf. ci-après, 3).

E. WALLET (cf. ci-après, 7). — G. DE MONNECOVE (cf. ci-après, 7).

A. LACROIX, Recherches sur Jacques Du Broeucq. Mons, 1855. Variétés historiques inédites, nº 10.

L. DEVILLERS, Biographie montoise, dans les Mém. Soc. Sc. du Hainaut, 4e série (1875), t. I, p. 420.

A. PINCHART, Archives, t. II, p. 180, et Notes mss., carton 12 (cf. ci-dessus, 1).

Sur les *albums d'esquisses*, voir notre page 315, n. 1, et sur le *procès de Dubrœucq*, notre page 321, nos 2 et 4.

Vies d'artistes, écrites par MILIZIA, ALGAROTTI, FELIBIEN et PINGERON.

H. DE LAPLANE, Les abbés de St-Bertin à St-Omer, 2 vol., St-Omer, 1854 ss., t. II, p. 244.

WIBIRAL, Iconographie de Van Dyck, Leipzig, 1877, p. 85.

BAUDRY-DUROT, Annales de l'abbaye de St-Ghislain. Annales Cercle arch. Mons, 1897, t. XXVI, p. 70 et suiv.

3. — Mons. Ste-Waudru et St-Germain.

J. DELECOURT, Bibliographie de l'histoire du Hainaut, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. v, 1864.
N. DE GUYSE, Mons Hannoniae metropolis. Cameraci, 1621.
VINCHANT, Annales du Hainaut, éd. Bibliophiles de Mons, publication n° 16.
DE BOUSSU, Histoire de la ville de Mons. Mons, 1725.
F. PARIDAENS, Mons sous les rapports historiques, statistiques, etc. Tournai, 1819.
G. DECAMPS, Mons, Guide du touriste. Mons, 1894.

A. LACROIX et A. MATHIEU, Documents officiels inédits sur l'histoire monumentale et administrative des églises de Ste-Waudru et de St-Germain à Mons. Soc. Bibliophiles de Mons, publication n° 13. Mons, 1843. On y trouve : VINCHANT (?), Description de Ste-Waudru, 1632, et un plan du chœur de Ste-Waudru du XVIIIe siècle.
A. LACROIX, Recherches (cf. ci-dessus, 2).
L. DEVILLERS, Mémoire historique et descriptif sur l'église de Ste-Waudru à Mons. Mons, 1857.
L. DEVILLERS, Annales de la construction de Ste-Waudru, dans le Compte-rendu du Congrès de Gand, 1858.
P. C. VAN DER MEERSCH. Le jubé de Ste-Waudru à Mons, dans le *Messager*. Gand, 1857.
L. DETHUIN, Dissertation sur l'église de Ste-Waudru à Mons et sur deux sculptures de l'église de Ste-Waudru à Mons, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. III, 1862.
HACHEZ, L'escalier du grand portail de l'église de Ste-Waudru, *ibid.*, t. VI, 1865.
A. PINCHART, Notes mss., carton 12 (cf. ci-dessus., 1).
L. DEVILLERS, Analectes montois : Documents relatifs aux anciennes sculptures de l'église de Ste-Waudru, *ibid.*, t. XV, 1878.
L. DEVILLERS, Moniteur belge 1882, 12 avril, p. 1342, et 19 avril, p. 1451.
J. HUBERT, Sur la chapelle seigneuriale de Boussu et la décoration intérieure de Ste-Waudru, dans le Rapport annuel (Hainaut) à la Comm. roy. des mon., 1898, p. 6 ss.
J. HUBERT, L'architecte de l'église de Ste-Waudru à Mons, dans les Annales Fédération archéol. et hist. de Belgique, Congrès de Bruges, t. XVI, Bruges 1903, p. 295 ss.

Pour l'histoire du jubé néerlandais, voir nos pages 185, nº 1, et 229, nº 2.
HACHEZ, Mémoire sur la paroisse et l'église de St-Nicolas en Havré à Mons. Mons, 1859.
L. DEVILLERS, Anciennes stalles de l'église de Ste-Waudru à Mons, dans le *Bull. séances* Cercle arch. Mons, t. I, p. 157 à 166, 1865-66.

L. DEVILLERS, L'ancienne église collégiale et paroissiale de St-Germain à Mons, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. III, 1862.
E. MATTHIEU, Les stalles de l'église de St-Germain à Mons, *ibid.*, t. XX, 1887.

---

4. — Boussu.

GUICCIARDINI, Notes de l'éd. franç., p. 555 ss.— BAERT, p. 537.— LE MAYEUR-DELMOTTE, p. 114 ss. — SCHAYES, t. II, 639. — PINCHART, Notes mss., carton 12, (cf. aussi ci-dessus, 1).
A. DINAUX, Château de Boussu, dans les Archives hist. et litt. du Nord de la France et du Midi de la Belgique, 1e série, t. II, 1830.
A. DINAUX, Vieux château de Boussu, *ibid.*, 3e série, t. IV.
A. DE BOVE, Visite à la chapelle seigneuriale des anciens comtes de Boussu, dans la Gazette de Mons, 23 août 1852.
A. DE BOVE, Recherches historiques sur les communes du canton de Boussu. Boussu, 1862.
WINS, Notice historique sur le château de Boussu, ms 4º, nº 634 de la Biblioth. publ. de Valenciennes.
L. DEVILLERS, Boussu en Hainaut, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. II, 1859, et Indicateur du Borinage, 24 août 1856, d'après DEVILLERS.
WATTIER, Les anciennes archives du château de Boussu. Boussu, 1859.
WATTIER, Histoire de la commune de Boussu. Boussu, 1858.
GACHARD, Extrait de l'inventaire des titres et papiers autrefois déposés aux archives du château à Boussu etc., Arch. hist., etc., 1e série, t. II.
GACHARD, Notice sur les archives du duc de Caraman, dans les Bulletins Com. roy. hist., 1e série, t. XI.
WARLOMONT. Notice historique sur la commune, le château et les seigneurs de Boussu, dans les Mémoires Soc. hist. Tournai, 1857, t. VI, p. 27 ss.

L. A. J. PETIT, Notices sur les édifices religieux du Hainaut, dans les Annales Cercle arch. Mons, 1873, t. XI, p. 263.

J. HUBERT, Boussu, chapelle seigneuriale. Notice hist. (cf. ci-dessus, 3).

Fragment d'un contrat. Bruxelles, Biblioth. roy., ms. fonds Goethals, portefeuilles aux documents, n° 2078.

Épitaphes des Pays-Bas, ms. de la Biblioth. publ. de Mons, in-fol.

S'ensieult la manière et comment on cognoist ung noble homme ou aultre avoir regné en son tamps et persévéré jusques à la fin, quant il est en sépulture et comment la représentation doibt estre sur sa sépulture en armes, dans un ms. conservé à Lille, (cf. Compte rendu Com. roy. hist., 1re série, t. XVI, p. 16).

---

5. — Binche et Mariemont.

Juan Christoval CALVETE DE ESTRELLA, El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe desde Espana a sus tierras de la baxa Alemana. En Anuers, en casa de Martin Nucio. Ano de MDLII, p. 182 sv. Fiestas de Bins.

Jean VANDENESSE, Sommaire des voyaiges faict par Charles cincquiesme de ce nom etc., dans GACHARD-PIOT, Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, t. II, Bruxelles, 1874, p. 384-389, Binche. — Extrait, dans LESBROUSSART, Notice et extraits d'un ms. du XVIe siècle, par J. V., dans les Nouveaux mémoires de l'Acad. roy., Bruxelles, t. I, 1820, p. 261-265.

Lettera della gloriosa e trionfante entrada del serenissimo principe di Spagna in Bins città di Fiandra 1549, publiée par Ch. RUELENS, dans Soc. Bibliophiles de Mons, publication n° 25, Mons, 1878.

GEORGE RUXNER, Thurnier-Buch von Anfang, Ursprung und Herkommen des Thurniers in teutscher Nation. Getruckt zu Frankfurt a. M. 1566. On lit *in fine* : Des allerdurchleuchtigsten Grossmechtigsten Keyser Carols dess fünfften geliebten Sohne des Printzen aller Hispanier fröliche gluckselige Ankunfft gen Bintz den 22. Augusti des 1549 Jars.

BRANTOME, Vie des dames illustres, Mémoires in-12, t. XV, p. 322, Marie d'Autriche.

GOLLUT, Mémoires historiques de la république sequanaise, Dole 1592. Ms.

GILLES WAULDE, Chronique de Lobbes, Mons, 1628, p. 482.

GUICCIARDINI, Notes du xviie siècle, (cf. ci-dessus, 1).
PINCHART, Notes mss., carton 12, (cf. ci-dessus, 1).
Th. LEJEUNE, Le palais de Marie de Hongrie à Binche, 1545-1554, dans les Doc. et rapports Société archéol. Charleroi, t. IX, Mons, 1878, p. 415 ss.
PARADIN, Histoire de nostre temps, Lyon 1550, p. 335.
B. DE SALIGNAC, Le voyage du roy au Pays-Bas de l'empereur en l'an MDLIIII briefvement récité par lettres missives etc., Paris, 1554, p. 103 v°.
François DE RABUTIN, Commentaires sur le faict des dernières guerres en la Gaule belgique, Paris 1555, liv. VI, fol. 50 ss.
VINCHANT, Annales du Hainaut, (cf. ci-dessus, 3).
S. DE SISMONDI, Histoire des Français, Paris, 1833, t. XVII, p. 529.
A. HENNE, Histoire de Charles-Quint, t. x, p. 130.
Th. JUSTE, Les Pays-Bas sous Charles-Quint. Vie de Marie de Hongrie, Bruxelles, 1855, p. III.

A. DINAUX, Mariemont. Ancien et nouveau château, dans les Archives du Nord de la France et du midi de la Belgique, 2e série, t. VI.
Th. LEJEUNE, Le parc et les jardins de la maison de plaisance de Mariemont sous les archiducs Albert et Isabelle, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. XVI, 1880.

A. PINCHART, tableaux et sculptures de Marie d'Autriche et de Charles-Quint, dans la Revue univ. des Arts, t. III, 1856, p. 127 et 139.
Th. LEJEUNE, Histoire de la ville de Binche, dans les Mém. Soc. Sc. A. et L. du Hainaut, 4e série, t. VII et VIII, 1882-1885.
L. DEVILLERS, Excursions archéologiques, Binche, dans les Annales Cercle arch. Mons, 1887, t. XX, p. 216.
Ch. ROUSSELLE, Plans et vues gravées de la ville de Binche, 1895.
E. MATTHIEU, Le beffroi et l'hôtel de ville de Binche, dans les Annales Cercle arch. Mons, 1896, t. XXV, p. 113.

---

6. — **Gand.**

Inventaire des Archives départementales du Nord, Lille, Archives civiles, série B, Chambre des comptes de Lille, V, Lille 1885, B, 2482, 2504, 2516.

PINCHART, Notes mss., carton 12, (cf. ci-dessus, 1).

SANDERUS, Flandria illustrata, éd. 1641, t. I, p. 148, éd. 1732, t. I, p. 201.

Ch. STEUR, Mémoire sur les troubles de Gand de 1540, dans les Mém. cour. Acad. royale, 8°, t. x, 1834-35.

GACHARD, Relation des troubles de Gand sous Charles-Quint par un Anonyme etc., Bruxelles 1846, dans la Collection des chroniques belges inédites.

VAN LOKEREN, Château des Espagnols à Gand, dans le Messager de Gand, 1848.

VAN LOKEREN, Histoire de l'abbaye de St-Bavon. Gand, 1855.

P.-C. VAN DER MEERSCH, Mémoire sur la ville de Gand considérée comme place de guerre, dans les Mém. cour. Acad. de Belgique, 4°, t, xxv, 1854.

A. DEJARDIN, Plans de la ville de Gand, 1867, p. 8 et 316, 1868, p. 1.

A. WAUTERS, Château impérial de Gand, dans les Bull. Acad., 3e série, t. XI, p. 165.

Th. JUSTE, Troubles de Gand sous Charles-Quint, dans la Revue nationale de Belgique, t. XVI, p. 171.

---

7. — **St-Omer.**

HÉDOUIN, Souvenirs historiques du Nord de la France. Paris, 1830.

QUENSON, Notre-Dame de St-Omer, dans les Mém. Soc. des sciences et arts de Douai, 1re série t. VI, 1831-1832.

E. WALLET, Description de l'abbaye de St-Bertin, Douai, 1834.

E. WALLET, Description de l'ancienne cathédrale de St-Omer. St-Omer, 1839.

DE LAPLANE, Abbés de St-Bertin, (cf. ci-dessus, 2).

Annales de St-Ghislain, (cf. ci-dessus, 2).

G. DE MONNECOVE, Description de quelques sculptures en albâtre, œuvre du sculpteur Jacques Dubroeucq à St-Omer, dans les Bull. Soc. Antiquaires Morinie, t. v, 1872-76, St-Omer, 1877, p. 359.

J. MONOYER, Le mausolée d'Eustache de Croy et l'ex voto de la famille de Lalaing à St-Omer, dans les Annales Cercle arch. Mons, t, XXI, 1888.

PALUSTRE, Renaissance, (cf. ci-dessus, 1).

E. VAN DER STRAETEN, Episodes de l'histoire de la sculpture en Flandre d'après des documents inédits : Audenarde et Ypres, dans les Bull. comm. roy. art, t. XXXI, 1892, p. 267 ss.

---

8. — Varia.

A. PINCHART, Tableaux et sculptures etc., (cf. ci-dessus, 5).

ILG, Die Werke Leone Leonis, (cf. ci-dessus, 2).

PLON, Leone Leoni. Paris, 1887.

J. VON SCHLOSSER, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung, Wien 1901, S. 10 f., tafel XIII.

C. GURLITT, Geschichte der Kunst, Stuttgard, 1902, t. II, p. 284.

TH. BERNIER, Histoire de la ville de Beaumont, dans les Mém. Soc. Sc. A. et L. du Hainaut, 4e série, t. IV, p. 225 ss. Mons, 1878.

E. FOURDIN, Documents historiques et biographiques concernant Me Jacques Dubroeucq, dans les Annales Cercle arch. Mons, t. V, p. 460 ss., 1864.

E. FOURDIN, Notice sur l'hôtel de ville d'Ath, *ibid.*, t. VI, 1865.

III. ADDENDA DE L'AUTEUR.

I. Sculptures du jubé (voir ci-dessus, pages 115 et suiv.). — Deux *œuvres* italiennes, datant du dernier quart du xve siècle et que des travaux récents nous ont fait connaître, ont influencé, semble-t-il, le style que Dubrœucq adopta dans les sculptures du jubé de Sainte-Waudru. Nous voulons parler du *mausolée de Paul II* et du *tabernacle de Sixte IV*. F. Burger a pu obtenir des reproductions satisfaisantes de ces deux œuvres d'art, déjà signalées par Tschudi et dont les fragments se trouvent, aujourd'hui encore, dans les grottes du Vatican [1]. Dubrœucq les a vraisemblablement connues ; il a dû en exécuter des esquisses et s'en inspirer par la suite. Nous ne relevons pas, à vrai dire, d'emprunts directs dans les figures isolées, dans la disposition des groupes ou dans les motifs du mouvement ; la parenté apparaît plutôt dans le type humain que Dubrœucq a choisi, dans la structure du visage, le costume des soldats, le modelé des bras et des jambes, l'expression des physionomies ; nous revoyons, ici encore, le motif des *bouches ouvertes*, si caractéristique dans plusieurs bas-reliefs du maître de Mons (cf. *Jahrb.* xxviii, planches, pages 102 et 150). N'oublions pas que Mino, Dalmata et Pietro Paolo d'Antonisio prirent comme modèles les bas-reliefs de la colonne Trajane, tandis que le style de Dubrœucq se réclame essentiellement de l'art raffaëlique pour l'expression, et de Michel-Ange pour l'anatomie et le mouvement. L'éclectisme dont Dubrœucq nous offre l'exemple n'est pas particulier au style du sculpteur montois ; la pénétration réciproque des formes esthétiques de l'Italie et de la tradition patriale est l'un des traits distinctifs de la renaissance à ses débuts dans les Pays-Bas. Le mausolée de Paul II comporte une *Résurrection* ; Dubrœucq a modelé le même sujet, dans les formes de la renaissance italienne : cette composition du jubé de Mons se réclame, à n'en pas douter, des œuvres de l'Italie dans la disposition des groupes, dans plus d'un trait *baroque* du sarcophage et dans le mouvement donné au Christ, imité de Michel-Ange [2]. C'est

[1] Fritz Burger, *Das florentin. Grabmal*, Strassburg, 1904, p. 244 et suiv. ; *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, t. xxvii, 1906, p. 129 et suiv., t. xxviii, 1907, p. 95 et suiv.

[2] Pour l'exagération du motif de mouvement, nous pourrions à présent invoquer l'esprit *baroque*, contrairement à ce que nous avons dit ci-dessus, pages 148 et 149. Cf. aussi la gravure de Dirk Volkaert Coornhert, d'après Heemskerk, figurant une *Résurrection* du même genre (Albertina, *Niederlande*, t. vii).

peut-être une *esquisse* qui a servi de point de départ à la composition sculpturale de Dubrœucq (voir *Florent. Grabmal*, pl. xxvi). Il est également possible que, dans le *relief de la madone* (à Saint-Omer), le maître montois ait emprunté les types de ses *anges* à une composition italienne (cf. *Jahrb.*, xxvii, pl., pages 132 et 136). En tout état de cause, la madone de Saint-Omer est bien raffaëlique, mais l'ensemble de la composition se réclame de la tradition, tant sculpturale (*relief votif*) que picturale (*école de David*). Nous pourrions invoquer ici d'autres œuvres de l'art italien, où figurent également des *anges*, disposés comme dans le bas-relief de Saint-Omer[1]. Les œuvres de la renaissance italienne, auxquelles nous venons de faire appel, ont peut-être influencé le style de Dubrœucq. Les maîtres néerlandais de cette époque, comme on le voit, n'ont pas imité servilement leurs modèles italiens ; ils ont plutôt imprégné leur style de l'esprit particulier à ces modèles ; c'est fortuitement que l'on arrive à découvrir parfois ces emprunts, différents dans tel ou tel cas particulier. Il n'y a ni loi, ni système à établir en l'occurrence.

II. Pieta (voir ci-dessus, pages 157 et 158). — Ce bas-relief n'appartient pas à Dubrœucq, pour le style : s'il se réclame de la tradition néerlandaise (et notamment de la *Descente de croix* de Roger de la Pasture), il relève en même temps du *thème* traité par Goujon (jubé de St-Germain l'Auxerrois, aujourd'hui au Louvre) et par Germain Pillon (Bronze, au Louvre, n° 245). Goujon et Pillon ont été inspirés, pour le style de ces œuvres, par des compositions vénitiennes, dues à Sansovino (*relief* du *Santo*, mentionné par nous, page 158) et à Andrea Riccio (bas-relief en bronze, au Louvre ; voir *Gazette des beaux-arts*, t. xiv, p. 513, grav.). Est-ce à Louis Ledoux qu'il faut attribuer la paternité de la *Pieta* de Mons ? Nous n'oserions pas l'affirmer, mais nous présumons que cette œuvre a pour auteur un artiste des Pays-Bas, et qu'il convient de la dater de 1600 environ. C'est du bas-relief de Germain Pillon qu'elle nous paraît se réclamer le plus, pour autant que nous ayons pu en juger par un examen comparatif, malheureusement trop rapide à notre gré.

III. Hotel de ville d'Anvers (complément à nos pages 303 et 332-333). — Au cours de nos recherches concernant Corneille Floris, nous avons découvert que Dubrœucq dressa vers 1560, et concur-

[1] Cf. les fragments du *mausolée Fonteguerra*, à Pistoie, œuvre inachevée de Verrochio, dans Bode, *Plastik in Toscana* (planches), et *Maîtres de l'art*, *Verrochio*, Pari - 1906.

remment avec d'autres maîtres architectes des Pays-Bas, des *plans* en vue de l'érection de l'important hôtel de ville d'Anvers. Les plans de Corneille Floris furent préférés à ceux du maître de Mons. Il est regrettable que le *projet*, exécuté par Dubrœucq dans ces circonstances, ne soit pas arrivé jusqu'à nous. La conservation de ce document précieux nous aurait permis de projeter une vive lumière sur la dernière époque, très peu connue encore, de la carrière artistique du maître montois (Cf. GÉNARD, *Biographie nationale*, t. VII, *Corn. Floris*; R. HEDICKE, *Cornelis Floris*, Ire partie, chap. VI).

Strasbourg, 27 mars 1911.

TABLE DES MATIÈRES.

APPENDICE.

PLANCHES

